

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES INSCRIPTIONS VESTIMENTAIRES COMME SUPPORT IDENTITAIRE
DANS LE TRAVAIL DE JANA STERBAK ET DE VANESSA BEECROFT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
JULIE LAFRENIÈRE

DÉCEMBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette recherche n'aurait pu être menée à terme sans la confiance et les encouragements répétés de ma directrice de mémoire, Thérèse St-Gelais, professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Je la remercie de l'intérêt qu'elle a manifesté envers ce projet ainsi que de la grande disponibilité dont elle a fait preuve. C'est avec rigueur et intelligence qu'elle a su orienter mes recherches et nourrir mes réflexions durant les différentes étapes de la réalisation de ce mémoire et je lui en suis infiniment reconnaissante.

Je remercie, par ailleurs, la Fondation de l'UQAM pour son soutien financier. Les bourses obtenues m'ont permis de me consacrer pleinement à mes recherches et à entreprendre la rédaction dans les meilleures conditions.

Je remercie également mes parents qui m'ont appris à regarder les beautés du monde et qui n'ont jamais cessé de m'appuyer dans la poursuite de mes études.

Je tiens enfin à remercier Tommy Lavallée pour son enthousiasme et sa patience, ses nombreuses lectures, ses commentaires toujours pertinents et, surtout, sa présence indéfectible à mes côtés durant ces deux dernières années.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I DIALECTIQUE DU CORPS ET DU VÊTEMENT DANS LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME	10
1.1 La dyade corps-vêtement dans la représentation	10
1.2 Le vêtement en tant que costume de la « femme-comme-spectacle »	13
1.3 L'habillement, la subjectivité et l'identité féminine	16
1.4 L'usage du vêtement comme stratégie féministe	19
1.4.1 La représentation problématique du corps féminin	22
1.4.2 <i>Corpus</i> de Mary Kelly	23
1.5 Pour un art féministe incarné	27
1.5.1 L'abjection comme stratégie de représentation non réductrice	30
1.5.2 Le corps féminin régularisé par l'art : de la matière à la forme	33
1.5.3 Le vêtement comme entité abjecte ou fragment corporel	36
CHAPITRE II LE CORPS REDÉFINI PAR LE FÉMINISME ACTUEL ET LES ÉTUDES SUR LE GENRE	42
2.1 Déconstruire le binôme corps/esprit	42
2.2 L'image du corps	44
2.2.1 Les œuvres comme images du corps	47
2.2.2 L'influence du vêtement sur l'image du corps	48
2.3 Le féminisme et Foucault	51
2.3.1 La notion de pouvoir disciplinaire	53

2.3.2 Le vêtement : entre discipline du corps et transgression des normes	55
2.4 La théorie du genre performatif	58
2.4.1 Mascarade et autres stratégies parodiques	62
2.4.2 Théorie <i>queer</i> , parodie et art contemporain	65
CHAPITRE III	
LES ŒUVRES VESTIMENTAIRES DE JANA STERBAK	69
3.1 Jana Sterbak	69
3.2 <i>I want you to feel the way I do... (The Dress) /</i> <i>Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (la robe)</i>	71
3.2.1 Une figure féminine transgressive	71
3.2.2 Être robe	72
3.2.3 <i>La robe</i> , un Corps sans Organes	74
3.2.4 Pour une réception engagée	76
3.3 <i>Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic /</i> <i>Robe de chair pour albinos anorexique</i>	78
3.3.1 L'œuvre dans l'histoire de l'art des femmes	80
3.3.2 Patrilinéarité et place des femmes dans l'histoire de l'art	82
3.3.3 Représentation transgressive du corps féminin	83
3.3.4 La Vénus de chair ou l'image du corps écorchée vive	85
3.3.5 La robe de chair comme métaphore de l'anorexique	87
3.4 <i>Remote Control / Télécommande</i>	89
3.4.1 Le vêtement comme technologie du soi	89
3.4.2 Les crinolines comme outils disciplinaires	90
3.4.3 Le vêtement cyborg	96
3.5 Vêtements de la performance <i>Distraction</i>	98
3.5.1 Une image du corps abjecte	99
3.5.2 Vêtements pour une performance ironique	100
3.6 <i>Absorption : Work in Progress / Travail en cours</i>	102
3.6.1 La métamorphose de Sterbak	102

3.6.2 Critique de la patrilinéarité	104
3.7 Conclusion sur les œuvres vestimentaires de Sterbak	107
CHAPITRE IV DE L'USAGE (OU NON) DU VÊTEMENT PAR VANESSA BEECROFT	108
4.1 Vanessa Beecroft	108
4.2 Le « moi-vêtement » ou l'influence du vêtement sur l'image du corps	109
4.3 <i>VBI</i> : autoportrait d'une collectivité	111
4.4 L'habillement comme technologie du soi	116
4.5 La performance du féminin dans l'œuvre de Beecroft	118
4.6 L'art et la mode : affinités électives	120
4.6.1 <i>Show</i> : Vanessa Beecroft dans l'univers de la mode	124
4.6.2 Le corps féminin (sur)exposé ou la parodie du <i>male gaze</i>	128
4.7 Des sujets sans identité : vers une molécularisation du soi	129
4.7.1 Le pouvoir de l'uniforme et la résistance du singulier	131
4.7.2 Le nu comme uniforme	133
4.8 Du polychrome au monochrome : pour un usage formaliste du vêtement	137
4.9 <i>Bad women vs bad girls</i>	142
4.10 Conclusion sur les inscriptions vestimentaires dans l'œuvre de Beecroft	146
CONCLUSION	149
APPENDICE A	156
BIBLIOGRAPHIE	159

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Francisco Goya, <i>La Maja desnuda</i> , 1797-1798, huile sur toile, 96,5 x 188 cm, Musée du Prado, Madrid.	167
1.2	Francisco Goya, <i>La Maja Vestida</i> , 1797-1798, huile sur toile, 95 x 188 cm, Musée du Prado, Madrid.	167
1.3	Pierre-Auguste Renoir, <i>La Loge</i> , 1874, huile sur toile, 80 x 63,5 cm, Courtauld Institute Galleries, University of London, Londres.	168
1.4	Mary Cassat, <i>At the Opera (In the Loge)</i> , 1878, huile sur toile, 81 x 66 cm, Museum of Fine Arts, Boston.	168
1.5	Miriam Shapiro, <i>Anatomy of a Kimono</i> , 1976, tissu et acrylique sur toile, 207 x 339 cm, collection de Bruno Bishofberger, Zurich.	169
1.6	Valie Export, <i>Body Sign Action</i> , 1970, performance.	169
1.7	Mary Kelly, <i>Interim, Part I : Corpus</i> (détails), 1984-1985, installation, dimensions variables.	170
1.8	Frida Kahlo, <i>Les deux Frida</i> , 1939, huile sur toile, 170 x 170 cm, Musée d'art moderne, Mexico.	171
3.1	Jana Sterbak, <i>I want you to feel the way I do... (The Dress) / Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (la robe)</i> , 1984-1985, fil de nichrome sous tension et non isolé monté sur grillage métallique, câble électrique et électricité, avec texte projeté d'une diapositive, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.	172

3.2	Jana Sterbak, <i>Vanitas : Flesh Dress for an Albino Anorectic / Robe de chair pour albinos anorexique</i> , 1987, viande de bœuf crue sur mannequin et photographie couleur, dimensions variables, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.	173
3.3	Meret Oppenheim, <i>My Governess</i> , 1936, matériaux mixtes, environ 20 x 30 x 15 cm Moderna Museet, Stockholm.	174
3.4	Joseph Beuys, <i>Felt Suit</i> , 1970, matériaux mixtes.	174
3.5	Kiki Smith, <i>Virgin Mary</i> , 1992, matériaux mixtes, 170 x 66 x 37 cm.	175
3.6	Jana Sterbak, <i>Remote Control/Télécommande II</i> , 1989, aluminium, roues motorisées et piles, 150 cm (hauteur) x 495 cm (circonférence), collection de l'artiste.	176
3.7	Jana Sterbak, <i>Distraction</i> , 1995, performance.	177
3.8	Jana Sterbak, <i>Hair Shirt/Chemise de poils</i> , 1995, matériaux mixtes, Musée d'art contemporain, Montréal.	177
3.9	Jana Sterbak, <i>Tweed Vest/Veste de tweed</i> , 1995, matériaux mixtes, Musée d'art contemporain, Montréal.	178
3.10	Annette Messager, <i>La Femme et le barbu</i> , 1975.	179
3.11	Robert Gober, <i>Untitled</i> , cire d'abeille, poils, 61 x 39 x 30,5 cm, collection Rudolf et Ute Scharpff, Stuttgart.	179
3.12	Zoe Leonard, <i>Jennifer Miller Pin-up #1</i> , cibachrome, 120 x 80 cm, Paula Cooper Gallery, New York.	180
3.13	René Magritte, <i>La Philosophie dans le boudoir</i> , 1947, huile sur toile.	180
3.14	Jana Sterbak, <i>Absorption</i> , 1995, texte et photographie couleur montés sur panneau d'aluminium, dimensions variables, collection de l'artiste.	181
4.1	Vanessa Beecroft, <i>VB02</i> , 1994, performance, Galleria Fac-Simile, Milan.	182

4.2	Vanessa Beecroft, <i>VB09</i> , 1994, performance, Galerie Schipper & Krome, Cologne.	182
4.3	Vanessa Beecroft, <i>VB35 (Show)</i> , 1998, performance, Guggenheim Museum, New York.	183
4.4	Vanessa Beecroft, <i>VB46</i> , 2001, performance, Gagosian Gallery, Los Angeles.	184
4.5	Vanessa Beecroft, <i>VB17</i> , 1996, performance, «The Factory», Athens School of Fine Arts, Athens.	185
4.6	Vanessa Beecroft, <i>VB26</i> , 1997, performance, Galleria Lia Rumma, Naples.	186
4.7	Vanessa Beecroft, <i>VB40</i> , 1999, performance, Museum of Contemporary Art, Sydney.	187
4.8	Vanessa Beecroft, <i>VB40</i> , 1999, performance, Museum of Contemporary Art, Sydney.	188
4.9	Vanessa Beecroft, <i>VB45</i> , 2001, performance, Kunsthalle Wien, Vienne.	189

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'usage du vêtement comme outil de médiation du corps féminin dans le travail de Jana Sterbak et de Vanessa Beecroft. Plus spécifiquement, nous souhaitons observer de quelle façon, à l'intérieur des représentations, le vêtement participe à (dé)construire l'identité du sujet. En abordant la représentation de la femme par l'analyse de ses inscriptions vestimentaires, nous cherchons également dans les œuvres l'affirmation d'une subjectivité indissociable du corps.

Dans un premier temps, nous procédons à une mise en contexte historique et théorique afin de démontrer le rapport d'interdépendance entre le corps féminin et son revêtement dans l'image et soulignons le rôle primordial de l'habillement dans la construction de la subjectivité. Nous exposons par ailleurs les divers enjeux soulevés par la représentation de la femme et observons des stratégies de résistance à la représentation objectivante du corps féminin. En second lieu, suivant les travaux de théoriciennes féministes, nous examinons notamment le concept d'image du corps ainsi que les modèles foucaaldiens d'inscription corporelle et de pouvoir disciplinaire. De même, nous nous intéressons au rôle de l'habillement et des pratiques de la beauté dans la discipline du corps féminin afin de démontrer non seulement leur pouvoir normalisant et leur participation au maintien des identités monolithiques, mais aussi de considérer leur potentiel subversif. Enfin, la notion performative de l'identité de genre nous porte à croire que, dans les pratiques artistiques contemporaines, la mascarade féminine et la répétition ironique pourraient permettre d'explorer à la fois la construction des identités et la déconstruction critique.

Nous analysons finalement les inscriptions vestimentaires dans les œuvres de Sterbak et de Beecroft. Par leur utilisation du vêtement comme forme, matériau ou costume, les artistes suggèrent des images du corps transgressives qui viennent questionner les modèles culturels de la féminité en pointant leur contexte naturalisant. Malgré la singularité de leur démarche respective, les deux artistes donnent à voir des images du corps où les processus de construction identitaire ou d'élaboration d'une position de sujet s'avèrent sans cesse confrontés à des formes de pouvoir : les conventions de l'art, le regard de l'Autre, la maîtrise du corps, les diktats de la mode. Au terme de notre étude, les différentes stratégies parodiques observées nous apparaissent comme autant de négociations permettant de résoudre ponctuellement des problèmes liés à la représentation et à la définition du féminin.

Descripteurs : art contemporain, Jana Sterbak, Vanessa Beecroft, corps, féminisme, genre, identité, représentation, vêtement.

INTRODUCTION

Observé sous toutes ses coutures, le corps apparaît aujourd'hui comme un site d'analyse et d'intervention des plus fertiles, autant dans le champ des sciences sociales que dans celui des arts visuels. Dans les œuvres d'art contemporaines, l'omniprésence du corps témoigne, non seulement d'une volonté d'affirmation de la subjectivité, mais aussi de ses incarnations multiples et variables. Depuis la fin des années quatre-vingt, l'articulation d'un discours féministe renouvelé et l'émergence des études sur le genre, entre autres, ont favorisé une prise en considération de la dimension à la fois corporelle et mouvante de l'identité et ainsi soulevé de nombreuses interrogations relatives à la représentation du sujet. Cet intérêt marqué pour l'exploration des dimensions physiques et psychiques de l'être, en relation avec l'expérience visuelle, se traduit notamment dans une investigation de l'enveloppe du corps, de son habillement. Ainsi déguisé, travesti, paré, modifié, le corps se dérobe ou s'expose, il disparaît sous le revêtement et vient témoigner d'une identité précaire qui demeure en perpétuelle (re)construction.

Objet du paraître, l'habillement semble avoir une résonance particulière dans les pratiques artistiques féminines, peut-être parce que les femmes entretiennent un rapport singulier au vêtement. Associées à la sphère domestique ainsi qu'au monde superficiel des apparences, historiquement contraintes par leur accoutrement et aujourd'hui soumises aux diktats de la mode, les femmes développent une relation ambivalente avec le vêtement. Pour elles, cet appendice corporel quotidien devient tour à tour uniforme contraignant, outil de séduction, fétiche, déguisement, objet de plaisir et de folles dépenses. Semblant relever aux premiers abords de la pure futilité, le vêtement s'avère pourtant un sujet de recherche fort pertinent et un motif iconographique riche en connotations. En conférant un caractère civilisé au corps biologique, le vêtement joue un rôle fondamental dans le processus permettant à nos

subjectivités de se constituer et participe également à traduire, voire à construire les différences entre les sexes ou les genres¹. En habillant le corps, le vêtement contribue à traduire notre matérialité en images culturelles ou en signifiants. Médiateur entre les dimensions charnelles de l'existence et l'ordre abstrait des symboles et du langage, le vêtement participe ainsi à la construction de la subjectivité en tant que représentation².

Ces considérations nous ont amenée à formuler le présent sujet de recherche, soit l'analyse de l'usage du vêtement comme outil de médiation du corps féminin dans les pratiques artistiques de Jana Sterbak et de Vanessa Beecroft. En interrogeant la représentation féminine par le biais de son habillement, nous devons reconnaître le corps non pas comme une entité biologique prédéterminée, mais plutôt comme un organisme en processus de matérialisation qui se construit dans et par la culture. L'analyse des inscriptions vestimentaires dans les œuvres nous amène ainsi à considérer le sujet féminin dans son rapport au corps et à évaluer l'impact de la culture visuelle dans les processus de construction de l'identité.

Les investigations de Sterbak, artiste canadienne d'origine tchèque, empruntent de façon récurrente à la forme vestimentaire. En effet, ses œuvres semblent avoir marqué de façon notable l'iconographie du vêtement en art contemporain. Qui ne se souvient pas de sa controversée *Robe de chair*? En ce sens, il nous apparaît incontournable d'analyser les œuvres vestimentaires de l'artiste, un corpus qui inclut différents médiums, notamment la sculpture, l'installation et la performance. De son côté, l'artiste italienne Vanessa Beecroft s'est fait rapidement connaître par ses

¹ En opposition au sexe, déterminé biologiquement, le genre, tel que pris en compte dans ce mémoire, relèverait plutôt d'un ensemble de comportements acquis, d'une construction sociale.

² Les recherches théoriques récentes se basent sur l'idée que le corps, en tant qu'entité culturelle et symbolique, n'existe pas en dehors de la *représentation* et que le corps anatomique lui-même s'avère déjà matière sémiotique. En examinant comment les images du corps sont (re)produites dans la société, ces études, sans nier la matérialité du corps biologique, visent à démontrer que la notion d'identité « naturelle » ou « vraie » ne serait pas apolitique, ni objective. Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame*, Oxford, Berg, 1998, p. 3.

performances qui mettent en scène des jeunes femmes à demi vêtues, propositions qui témoignent de la confluence actuelle entre l'art et la mode, d'une forte préoccupation concernant l'apparence corporelle et d'un rapport ambivalent au corps féminin en représentation. Si les artistes choisies présentent des démarches artistiques et empruntent des moyens plastiques fort différents, tant l'investigation d'une forme vestimentaire faisant parfois l'économie du corps chez Sterbak, que l'exposition de vêtements de haute couture dans des défilés immobiles chez Beecroft semblent participer d'un questionnement identitaire et de l'affirmation d'une subjectivité qui s'articule dans le corps. Bien que le corpus choisi ne permette pas d'aborder de façon exhaustive l'ensemble des enjeux soulevés par la question du vêtement dans l'art contemporain, il demeure néanmoins que l'étude de leurs œuvres nous permettra d'approfondir, sous un angle original, certains aspects fondamentaux relatifs à l'expression d'une subjectivité corporelle. À cet égard, notre analyse des inscriptions vestimentaires dans les représentations de la femme chez Sterbak et Beecroft sera orientée par les réflexions philosophiques des théoriciennes féministes actuelles concernant le rapport au corps, les processus de construction identitaire, la subjectivité et le pouvoir ; des thèmes qui se manifestent de façon différente chez chacune des artistes.

Le vêtement, enveloppe superficielle du corps humain, occupe une position ambiguë : c'est un supplément, un accessoire optionnel mais nécessaire à l'élaboration d'une position de sujet³. De fait, l'habillement permet de se présenter en société, de se définir et de se dévoiler ; le vêtement lie le corps biologique au corps social. Comme une deuxième peau, il protège le corps et en définit les contours, il agit comme une extension du corps bien qu'il n'en fasse pas intrinsèquement partie, il est la frontière entre le soi et le non-soi. C'est d'ailleurs cette notion de frontière –

³ Jacques, Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 203-234.

entre les genres, entre soi et l'Autre⁴, entre le privé et le public, l'intérieur et l'extérieur, le nu et le vêtu, la soumission et la subversion – qui servira de fil conducteur à ce mémoire. Dans cette perspective, comment peut-on interpréter la déstabilisation des frontières conventionnelles du corps féminin, introduite par le biais d'appendices vestimentaires ou par un jeu de recouvrement et de dévoilement des corps, observée dans les œuvres? Comment le vêtement fait-il le lien entre la sphère privée de l'expression des corps et des émotions, et la sphère publique des symboles et des conventions? De quelle façon, à l'intérieur de l'œuvre, le vêtement participe-t-il à (re)définir l'individualité du sujet?

En histoire de l'art, tandis que les réflexions entourant la représentation de la femme s'articulent souvent autour de la question du nu, la relation du corps figuré au vêtement demeure peu discutée. Dans une perspective féministe, le premier chapitre visera à cerner les principaux enjeux soulevés par la représentation du corps féminin, en lien avec le discours de l'habillement et la construction de la subjectivité. Les travaux de l'historienne de l'art Anne Hollander, de même que ceux de Kaja Silverman et de Laura Mulvey, des théoriciennes du cinéma influencées par la psychanalyse, nous permettront de démontrer le rôle primordial de l'accoutrement vestimentaire pour le corps en représentation et nous amèneront également à considérer le vêtement en tant que costume de la « femme-comme-spectacle ». En outre, ce chapitre fera une mise en contexte historique du rapport complexe d'interdépendance entre le corps féminin et le vêtement dans l'art et exposera la constante remise en cause de la représentation de la femme depuis l'émergence du mouvement féministe. De même, différents exemples historiques de représentation de la femme seront cités et des stratégies de résistance à la représentation objectivante et réductrice du corps féminin seront observées. Dans ce débat incessant relatif à la

⁴ Comme il est d'usage depuis l'émergence des discours féministe, *queer* et post-colonialiste, nous écrirons le mot « autre » avec une majuscule lorsque nous ne référerons pas tant à un individu qu'à un groupe social par rapport auquel une personne est appelée à se situer.

représentation problématique du corps, ayant cours au sein même du mouvement féministe, nous examinerons plus précisément les positions et les apports théoriques de Lynda Nead, Janet Wolff et Amelia Jones, des auteures dont les méthodes empruntent aux champs disciplinaires voisins de l'histoire de l'art, notamment celui des études culturelles. S'opposant à l'exclusion du corps des pratiques artistiques féministes, ces historiennes de l'art prônent plutôt des politiques culturelles de représentation qui se fondent sur la reconnaissance de la construction sociale et discursive de l'identité, tout en insistant sur une expérience incarnée, prenant en compte la matérialité du sujet. Par l'examen de différents points de vue théoriques et des diverses stratégies possibles, nous souhaitons mettre en lumière les facteurs sociohistoriques qui auraient pu amener certaines artistes contemporaines à aborder la représentation de la femme par l'intermédiaire du motif vestimentaire ou encore à investir l'univers de la mode pour réaliser des images de la femme pour le moins équivoques.

En second lieu, puisque la question du vêtement implique inévitablement celle du corps, nous résumerons comment le corps est pris en compte par le féminisme et les études sur le genre, disciplines récentes qui insistent sur la notion de subjectivité corporelle et le concept de mouvance identitaire. Suivant les travaux des féministes Susan Bordo, Elizabeth Grosz et Rosi Braidotti, nous évaluerons certains modèles théoriques qui permettent de concevoir le corps à l'extérieur d'un mode de pensée binaire, en examinant notamment le concept d'image du corps et les modèles foucaaldiens d'inscription corporelle et de pouvoir disciplinaire. Dans ce contexte, nous nous intéressons au rôle de l'habillement et des pratiques de la beauté dans la discipline du corps féminin, afin de démontrer non seulement leur pouvoir normalisant et leur participation au maintien des identités monolithiques, mais aussi de considérer leur potentiel subversif, tel que suggéré par des intellectuelles féministes depuis une quinzaine d'années. Nous souhaitons ainsi demeurer critique face à ces propositions, tout en cherchant à y puiser des pistes de réflexions

analytiques s'appuyant principalement sur le rapport à l'image. À la lumière des textes étudiés, nous pourrions suggérer que le corps et son revêtement représentent un forum important pour la performance et l'articulation des identités. D'ailleurs, nous verrons comment le concept même d'identité se voit remis en question par les tenants d'une théorie *queer*, en exposant la thèse élaborée par Judith Butler selon laquelle le genre serait un acte performatif plutôt qu'un élément fixe et substantiel de l'individu. Une telle re-conceptualisation de la notion d'identité de genre encourage la prolifération de pratiques de répétition parodique qui viendraient pointer tout l'artifice de la construction du genre et, du même coup, ébranler la structure binaire hégémonique dans laquelle il est maintenu. Ces idées apparaissent fondamentales au développement de notre mémoire, car elles nous amèneront à suggérer que, dans les pratiques artistiques contemporaines, la mascarade féminine, en tant que performance visuelle, pourrait permettre d'explorer à la fois la construction des identités et la déconstruction critique.

Enfin, les chapitres subséquents se consacrent respectivement à l'analyse de l'usage du vêtement dans la pratique de deux artistes contemporaines : Jana Sterbak et Vanessa Beecroft. Nous nous appuierons alors sur les traces des performances et des installations, telles que la documentation photographique, les articles de périodiques et les catalogues d'exposition. Le vêtement, traité comme matériau, costume ou motif iconographique de l'œuvre sera considéré dans son rapport au corps, à l'identité féminine et à la représentation de soi. Nous observerons ainsi comment, dans les œuvres de Sterbak et de Beecroft, le vêtement participe à transformer l'image du corps, comment il intervient dans l'expérience de réception et semble s'inscrire dans une stratégie de représentation ironique. Nous constaterons que, par leur usage inédit du motif vestimentaire et leurs références à l'univers de la mode, les artistes suggèrent des images du corps qui viennent questionner les stéréotypes et les modèles culturels de la féminité, permettent d'illustrer les paradoxes de l'identité féminine et forcent le spectateur à considérer sa propre

identité. Par ailleurs, nous tenterons que voir en quoi l'appropriation du vêtement que font les artistes choisies se démarque ou s'insère dans les stratégies féministes développées depuis les années soixante. À cet égard, il importe de préciser d'entrée de jeu que, ni Sterbak, ni Beecroft ne se positionnent dans une optique féministe engagée ou ne se réclament ouvertement d'une volonté de dénonciation et de résistance. Néanmoins, les représentations du corps féminin qu'elles mettent en œuvre semblent rejoindre, de différentes manières, les questionnements et les avenues théoriques les plus pertinentes du féminisme actuel ou des études sur le genre. En choisissant respectivement de représenter le sujet féminin par l'intermédiaire du vêtement ou en exposant la quasi nudité comme un uniforme, Sterbak et Beecroft interrogent les processus de construction identitaire à même le corps et proposent de nouveaux modèles de représentation de la femme qu'il importe d'examiner.

Bien qu'ils s'attardent principalement à l'analyse d'œuvres, ces deux derniers chapitres n'ont pas été élaborés dans le seul but d'illustrer les propositions théoriques discutées dans la première moitié du mémoire ; notre démarche vise plutôt à mettre en commun les modèles de représentation du corps véhiculés dans l'art contemporain des femmes et dans la philosophie, de façon à ce qu'ils s'en trouvent mutuellement enrichis. En effet, ces deux années de recherche et de réflexion nous ont amenés à croire que tout modèle qui fonctionne à l'intérieur de paradigmes binaires – ceci inclut la relation dichotomique entre la théorie et l'art – ne peut contribuer à l'articulation de nouvelles connaissances, ni défier les modes de pouvoir dominants. À l'instar de Marsha Meskimmon, nous sommes d'avis que la signification ne réside ni dans la théorie, ni dans l'objet d'art, mais bien dans la rencontre entre les deux : « There are no perfect feminist object nor ideal theories of representation. Rather there are interactive processes whereby knower and knowledge are simultaneous and the “feminist meaning” is in production⁵. » Ainsi, quoiqu'une mise en contexte

⁵ Marsha Meskimmon, « In Mind and Body : Feminist Criticism Beyond the Theory/Practice Divide », *Make : the Magazine of Women's Art*, n° 79, mars 1998, p. 5.

historique et théorique demeure nécessaire dans le cadre de cet exercice, nous prônons cependant une organisation non hiérarchique des éléments. De même, nous privilégierons une méthodologie fondée sur la transdisciplinarité, la transgression des cloisonnements disciplinaires. Bien qu'issu du champ plus traditionnel de l'histoire de l'art, ce mémoire empruntera donc ses assises théoriques à certaines disciplines apparentées, soit les études culturelles, le poststructuralisme français⁶, la psychanalyse, ainsi que le féminisme et les études sur le genre. Les différentes approches théoriques seront entremêlées afin de bien pouvoir dégager la diversité des enjeux soulevés par la présence (ou l'absence) du vêtement dans les œuvres et de mettre en lumière la relation complexe entre le corps en représentation, l'identité du sujet et la signification culturelle véhiculée par l'image. Par ailleurs, afin de nourrir nos réflexions et de reconnaître l'apport des différentes voix féminines à notre cheminement intellectuel, nous aurons abondamment recours à la citation et à l'emprunt de notions et de concepts, méthode que Braidotti nomme, d'après Deleuze, la *déterritorialisation* ou le *devenir-nomade* des idées⁷. Nous cherchons ainsi à élaborer une réflexion personnelle, c'est-à-dire à la fois critique et créative, qui témoigne de la complexité du projet féministe actuel et des ajustements, des négociations perpétuelles qui demeurent nécessaires afin de ne pas fixer le discours dans une rigidité doctrinaire.

En 1928, Virginia Woolf évoquait déjà, dans son roman *Orlando*, à quel point les vêtements, en tant que symboles distinctifs des genres masculin et féminin, influencent notre perception de nous-mêmes et modifient nos comportements, notre façon d'appréhender le monde :

Vain trifles as they seem, clothes have, they say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us. [...] Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us

⁶ Le poststructuralisme français est fondé notamment sur les travaux de Jacques Derrida, Jacques Lacan, Roland Barthes et Michel Foucault.

⁷Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 37.

and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they would mould our hearts, our brains, our tongues to their liking.⁸

Le vêtement, par son rapport intime au corps, apparaît chez Woolf comme un élément déterminant pour l'articulation de la subjectivité. C'est justement ce rôle primordial de la représentation visuelle du corps et de sa vêtue dans la formation de l'identité que nous aborderons d'emblée, afin de démontrer comment les œuvres d'art contemporaines peuvent s'avérer un lieu de réinscription du corps féminin et de dénaturalisation des images qui participent à la définition et la construction des genres.

⁸ Virginia Woolf, *Orlando : A Biography*, New York, Penguin Books, 1946, p. 119.

CHAPITRE I

DIALECTIQUE DU CORPS ET DU VÊTEMENT DANS LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME

1.1 La dyade corps-vêtement dans la représentation

Tandis que l'analyse des représentations du corps humain demeure un lieu d'investigation très fécond en étude des arts, très peu d'auteurs se sont toutefois attardés au rapport qu'entretiennent le corps et le vêtement dans la représentation. La relation du corps figuré au vêtement soulève pourtant des questions relatives à l'imaginaire culturel du corps féminin en nous renvoyant aux idéaux collectifs et à la compréhension de la forme féminine, de même qu'au pouvoir de la surface corporelle comme lieu d'articulation de l'identité. Ainsi, puisque notre étude se consacre aux inscriptions vestimentaires dans des pratiques artistiques féminines contemporaines, un bref retour sur un ouvrage désormais classique d'Anne Hollander nous semble nécessaire. Dans *Seeing through Clothes*, l'historienne de l'art maintient que, au-delà de nous informer sur l'histoire du costume, l'analyse de la représentation du vêtement dans les œuvres d'art, de l'Antiquité jusqu'à l'art moderne, nous informe sur la façon dont l'habillement propre à chaque époque est incarné et révèle surtout comment le corps est *perçu* :

These formal properties offer different but even more important evidence about changing assumptions and habits of actual seeing, and so of visual self-awareness. Such formal elements demonstrate not how clothes were made but how they and the bodies in them were supposed and be believed to look. Even actual garments themselves, old or new, offer only technical evidence and not perceptual knowledge.¹

¹ Anne Hollander, *Seeing through Clothes*, New York, Viking Press, 1978, p. xii.

En Occident, la distinction entre le fait d'être vêtu ou dévêtu s'est toujours avérée cruciale. D'ailleurs, anthropologues et sociologues ont démontré que les sociétés où les gens ne portent pas de vêtements comme tels développent néanmoins une forme quelconque d'habillement, appendice nécessaire à signaler une humanité complète. De fait, il y aurait donc des façons d'habiller le corps sans même avoir à recouvrir sa surface. À cet égard, Hollander révèle que tous les nus représentés dans l'art portent les fantômes de leurs vêtements absents². Les changements de mode altèrent constamment l'apparence des vêtements et l'allure des corps représentés dans l'art occidental, qu'ils soient nus ou vêtus, se voit toujours modifiée en conséquence. En d'autres termes, l'auteure maintient qu'une image du corps nu se trouvant sans aucune contre-image du vêtement serait virtuellement impossible.

Puisque les gens se voient généralement à l'état habillé, la perception des corps s'avère toujours filtrée par les vêtements. Lorsque, après un tel conditionnement, la nudité est confrontée directement, l'œil du regardant tendrait, selon Hollander, à l'idéaliser automatiquement – censurant ou réorganisant alors la preuve visuelle. Pour illustrer son propos, l'auteure évoque les photographies de nu prises à différentes époques qui demeurent des exemples éloquentes d'une vision mise au point par la mode, mais se posant en tant que vérité objective³. En outre, dans la société occidentale, le cinéma et les images tirées de l'histoire de l'art ou de la publicité offrent tellement d'occasions d'observer les corps nus que le sentiment de nudité « naturelle » dans la vie quotidienne serait conditionné autant par la culture visuelle que par des connaissances directes de l'anatomie. Ainsi, « people tend to aspire to look like the nudes in pictures in order to appear more like "perfect" natural specimens⁴ », explique-t-elle. Par ailleurs, elle ajoute :

² Anne Hollander, *op. cit.*, p. 85-86.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

The unclothed costume, when it is intended to be looked at – by an intimate, a camera, an audience, or in a mirror – is subject to current standards of nude fashion. [...] People without clothes are still likely to behave as if they wore them ; and so “natural” nudity is affected by two kinds of ideal nudity – one created by clothes directly and one created by nude art, which also depends on fashions of dress.⁵

Dans cette perspective, la conscience érotique du corps serait aussi liée à une conscience des vêtements et les images qui souhaitent mettre l'accent sur la nature sexuelle joueront sur ce rapport du corps au vêtement. L'exemple de la *Maja* (fig. 1.1 et 1.2) nue et revêtue par Goya, illustre éloquemment cette affirmation. En effet, le pouvoir érotique de cette femme nue allongée tient en partie aux courbes de son corps dévoilé qui reproduit l'effet du corset tel que porté dans la version pudique du tableau. Comme les modes vestimentaires ont beaucoup varié au cours des siècles, la thèse soutenue par Hollander permettrait aussi d'expliquer qu'un nu issu d'une époque puisse éventuellement s'avérer d'aucun attrait érotique pour un regardant qui ne lui serait pas contemporain⁶. Paradoxalement, la signification de la nudité serait donc créée par les vêtements mêmes plutôt que par leur absence. En somme, Hollander remarque que :

The placement, size, and shape of the breasts, the set of the neck and shoulders, the relative girth and length of the rib cage, the exact disposition of its fleshy upholstery, front and back – all these, along with styles of posture both seated and upright, are continually shifting according to the way clothes have been variously designed in history to help the female body look beautiful (and natural) *on their terms*. Nude art, unavoidably committed to Eros, accepts these terms.⁷

Au quotidien, les gens se vêtissent et regardent les corps des autres avec un ensemble d'images en tête, des images d'un style particulier. Hollander explique que le style combine les vêtements et le corps dans ce qui est accepté comme étant l'apparence

⁵ Anne Hollander, *op. cit.*, p. 87.

⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

non du chic, ni de la perfection idéale, mais bien de la réalité naturelle⁸. Cette explication sur la naturalisation de l'apparence du féminin devient des plus pertinentes au sein d'un questionnement contemporain sur la notion d'identité qui s'articule par l'image.

1.2 Le vêtement en tant que costume de la « femme-comme-spectacle »

Dans un article intitulé « Fragments of a Fashionable Discourse⁹ », Kaja Silverman tente de démontrer le circuit complexe d'échanges visuels dans lequel s'inscrit le corps en représentation à travers l'étude de l'habillement et de la parure du corps. D'abord, Silverman rappelle que l'histoire de la mode occidentale viendrait remettre en question l'association automatique de la subjectivité féminine à l'étalage spéculaire ainsi que l'idée selon laquelle l'exhibitionnisme impliquerait toujours la soumission de la femme au contrôle du regard masculin. En effet, l'ornementation de l'habillement au cours des XV^e, XVI^e et XVII^e siècle demeurerait avant tout une prérogative de classe et non pas de genre. L'extravagance vestimentaire s'avérerait alors une marque de pouvoir et de privilège aristocratique et servait de mécanisme pour tyranniser le regard de l'Autre – classe sociale – davantage que pour s'y soumettre. Par ailleurs, la richesse ou l'ornementation de l'habillement masculin surpassait souvent celui de la femme durant cette période. Donc, dans la mesure où l'habillement marquait aussi une distinction de genre, il définissait la visibilité comme un attribut masculin davantage que féminin. C'est seulement au cours du XVIII^e siècle que s'est enclenchée une lente inversion de l'ornementation vestimentaire entraînant un renversement du régime de specularité.

⁸ Anne Hollander, *op. cit.*, p. 311.

⁹ Kaja Silverman, « Fragment of a Fashionable Discourse », in *Studies in Entertainment : Critical Approaches to Mass Culture*, Tania Modleski (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 139-152. Silverman fonde son article sur les travaux de Quentin Bell et de J.C. Flügel. Le concept de « male despecularization » est élaboré à partir des écrits psychanalytiques de Flügel, notamment l'idée de « Great Maculine Renonciation » développée dans *Psychology of Clothes*, London, Hogarth, 1930.

Silverman rapporte que Quentin Bell attribue la nouvelle modestie de l'habillement masculin à la montée de la classe moyenne et à sa valorisation de l'industrie. Tandis que, durant les siècles précédents, la richesse était associée à la détente et à un accoutrement fastueux, au XVIII^e siècle, elle est plutôt associée au travail et donc à la sobriété vestimentaire. Cependant, puisque les loisirs constituaient toujours le mode de vie de la femme bourgeoise, il devint alors de sa responsabilité d'exhiber, par son habillement, la richesse de son mari. Si elle maintient que Bell offre une explication valable des facteurs socio-économiques responsables de la simplification de l'habillement masculin et la complexification de l'habillement féminin, Silverman souligne que ce dernier néglige toutefois d'évaluer les conséquences psychiques de ce changement ou ses implications en termes de différence sexuelle.

Elle s'en remet alors à J.C. Flügel qui, dans son étude *The Psychology of Clothes*, attribue aussi les transformations survenues dans l'habillement masculin à partir du XVIII^e siècle à un changement dans les rapports de classe. Flügel suggère que, suite à ce changement social, l'habillement masculin a cessé d'insister sur les distinctions hiérarchiques pour devenir un uniforme homogénéisant, servant à intégrer non seulement des membres de la même classe sociale, mais les hommes en général. Flügel s'avère, pour sa part, moins intéressé par la perspective sociale que par les ramifications psychanalytiques de ce qu'il a nommé « la grande renonciation masculine », soutenant que ce changement radical aurait contribué à refouler les désirs narcissiques et exhibitionnistes qui étaient exprimés de façon si flamboyante dans l'habillement aristocratique des siècles antérieurs. Flügel suggère que les désirs auraient depuis trouvé des modes alternatifs de gratification et auraient conséquemment emprunter les trois vicissitudes suivantes : la sublimation dans une démonstration professionnelle (*showing off*), un renversement de la scopophilie et l'identification masculine à la « femme-comme-spectacle ».

C'est ce dernier aspect qui retient surtout l'attention de Silverman. Selon Flügel, l'identification masculine peut se traduire dans le désir de s'associer à une femme belle et bien vêtue, ou encore dans la tendance, considérée déviante, à adopter les manières et l'habillement féminin (travestissement). De son côté, Silverman maintient que l'identification coexiste avec d'autres « perversions » masculines, qui contribueraient à déterminer le choix d'un fétiche et même à structurer les transactions voyeuristes les plus typiquement hétérosexuelles¹⁰. Par de multiples exemples, Silverman démontre que le cinéma et la littérature nous offrent une expression complexe de la fascination masculine pour l'habillement féminin, fascination qui serait toujours conjuguée à une certaine forme d'identification à la « femme-comme-spectacle »¹¹. Pour Silverman, la renonciation masculine devrait être comprise comme un désaveu de la spécularité masculine. Dans la mode comme au cinéma, ce désaveu serait le plus souvent opéré par l'identification de la subjectivité masculine à un réseau de regards, incluant celui du *designer*, du photographe, de l'admirateur et du connaisseur¹².

Dans l'histoire de l'art, *La loge* (fig. 1.3) de Renoir demeure une illustration éloquente de cette théorie. D'abord, les costumes des deux protagonistes que l'on devine à l'opéra ou au théâtre témoignent de la complexité de l'accoutrement féminin versus la simplicité de l'habillement masculin du XIX^e siècle. Si dans la peinture, la représentation de la femme vêtue peut être perçue comme une incarnation purgée de la féminité, basée sur la suppression du naturel, l'ornementation de l'habillement féminin laisse également sous-entendre un penchant naturel de la femme pour l'exhibitionnisme. Au premier plan du tableau de Renoir, une femme assise au balcon s'offre passivement au regardant tandis que, derrière elle, un homme observe la scène (ou l'assistance?) à travers des lunettes d'approche. La femme portant une robe à

¹⁰ Silverman, *loc. cit.*, p. 141.

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

¹² L'auteure illustre son propos par la figure du photographe dans le film d'Antonioni, *Blow Up*. Elle explique que le protagoniste masculin doit se voir et être vu comme « celui qui regarde les femmes ».

larges rayures est d'ailleurs représentée dans un accoutrement érotisant, la présence de fleurs et de colliers venant mettre sa poitrine en évidence. L'extravagance de l'habillement féminin qui est associée à une forme d'exhibitionnisme vient alors légitimer le regard masculin, celui du spectateur du tableau, mais également celui de l'homme représenté dans l'image qui, supposons-le, observe aussi une femme qui se donne en spectacle. À cet égard, le tableau de Mary Cassatt *At the Opera* (fig. 1.4), qui reprend un thème similaire, offre un point de vue légèrement différent. En comparaison, le vêtement féminin choisi, tenue de jour ou de deuil, s'avère beaucoup plus sobre. La femme représentée paraît d'ailleurs consciente de ce jeu de regards qui se trouve au cœur du tableau et en prend part activement¹³.

1.3 L'habillement, la subjectivité et l'identité féminine

De nombreuses descriptions littéraires ou scènes mythiques du cinéma pourraient être évoquées afin de démontrer que c'est d'abord par son habillement que le corps est rendu lisible culturellement. De fait, l'habillement serait, au sens derridien du terme, un supplément, c'est-à-dire un accessoire non superflu, nécessaire à l'élaboration d'une position de sujet¹⁴. Ce rôle déterminant de l'enveloppe vestimentaire dans l'articulation de la subjectivité semble pouvoir s'expliquer d'un point de vue psychanalytique. Sur ce point, Silverman précise :

¹³ Comme l'explique Griselda Pollock : « The witty pun on the spectator outside the painting being matched by that one within should not disguise the fact that social spaces are policed by men's watching women and the positioning of the spectator outside the painting in relation to the man within it serves to indicate that the spectator participates in that game as well. The fact that the woman is pictured so actively looking, signified above all by the fact that her eyes are masked by opera glasses, prevents her being objectified and she figures as the subject of her own look. » Griselda Pollock, « Modernity and the Spaces of Femininity », in *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 76.

¹⁴ Le rapprochement entre le vêtement et la notion de supplément a d'abord été porté à notre attention par Johanne Lamoureux, *Doublures : vêtements de l'art contemporain*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, p. 9. La notion de « vêtement-comme-supplément » est aussi évoquée dans Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame*, Oxford, Berg, 1998, p. XV.

I would feel impelled to stress as strongly as possible that clothing is a necessary condition of subjectivity – that in articulating the body it simultaneously articulates the psyche. As Freud tells us, the ego is a mental projection of the surface of the body and that surface is largely defined through dress. Laplanche makes a similar point when he insists upon the need for an “envelope” or “sack” to contain both “body” and “ego”, and to make possible even the most rudimentary distinction between self and other, inside and outside. In effect, clothing is that envelope.¹⁵

L’habillement, en plus de compléter le corps et de le rendre lisible culturellement, participerait aussi à cartographier la forme de notre *ego*. Ainsi, toute transformation dans les codes vestimentaires de la société impliquerait nécessairement des changements dans les façons d’articuler la subjectivité¹⁶. Cette idée porte à croire que l’intégration de vêtements dans les œuvres devient pour les artistes contemporains une façon d’explorer de nouvelles manières d’articuler la subjectivité et de questionner le rôle de la représentation visuelle dans la formation de l’identité. En travaillant sur les enveloppes vestimentaires du corps, les artistes peuvent également remettre en question les conventions de la sexualité et de la construction du genre, composantes déterminantes de la subjectivité et sources premières de la mode.

Rappelons seulement que vers fin du XVIII^e siècle, la division visuelle qui séparait les différentes classes sociales s’atténua et se déplaça pour produire une distinction plus marquée des apparences masculine et féminine. Depuis cette révolution vestimentaire, le costume masculin, contrairement à celui de la femme, ne s’est décliné qu’en de mineures variations. Selon Silverman, la stabilisation et l’homogénéisation de l’habit masculin auraient contribué à définir la sexualité masculine comme étant stable et ainsi favorisé l’allégeance à un ordre symbolique :

The endless transformations within female clothing construct female sexuality and subjectivity in ways that are potentially subversive of both gender and the symbolic order, which is predicated upon continuity and coherence. However, by

¹⁵ Kaja Silverman, *loc. cit.*, p. 147.

¹⁶ *Ibid.*, p. 149.

freezing the male body into phallic rigidity, the uniform of orthodox male dress makes it a rock against which the waves of female fashion crash in vain.¹⁷

Contrairement à la relative stabilisation de la mode masculine et son emphase moins marquée sur l'érotisme scopique durant les deux siècles derniers, la mode féminine subit, pour sa part, des changements de style dramatiques, déplaçant constamment l'identification libidinale d'une partie du corps à une autre, accentuant tour à tour la poitrine, la taille, les chevilles ou les jambes. « These abrupt libidinal displacement, which constantly shift the center of erotic gravity, make the female body far less stable and localized than its male counterpart. I would also argue that fashion creates a free-floating quality of female sexuality [...] »¹⁸, soutient Silverman. Ainsi, face à la neutralité relative de l'habit masculin, l'apparence de la femme demeure en constante réinvention. En conséquence, l'identité féminine serait généralement associée à un état fluctuant et précaire, une perpétuelle oscillation qui se voit trop souvent rapprochée à la faiblesse. Par ailleurs, l'exhibitionnisme et le narcissisme d'abord liés à l'habillement aristocratique masculin ont été déplacés et projetés sur la femme qui, en tant qu'objet visuel de désir, semble désormais posséder ces caractéristiques comme si elles étaient essentiellement féminines. L'étalage vestimentaire est alors relégué au domaine du féminin, un schème culturel d'ailleurs disséminé et perpétué par l'industrie de la mode. Selon Jane Gaines :

One can draw a useful analogy between the photographic representation of woman and the everyday adornment of her body. Just as conventional cinematic representation would seem to dissolve without a trace, leaving the distillation "woman", costume delivers gender as self-evident or natural and then recedes as "clothing", leaving the connotation "femininity". In popular discourse, there is often no distinction made between a woman and her attire. She *is* what she wears. This continuity between woman and dress works especially well to keep women in their traditional "place", especially during epochs when styles which accentuates the "natural" contours of woman's body are favored.¹⁹

¹⁷ Kaja Silverman, *loc. cit.*, p. 148.

¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹⁹ Jane Gaines, « Fabricating the Female Body », in *Fabrications : Costume and the Female Body*, Jane Gaines et Charlotte Herzog (éd.), New York et Londres, Routledge, 1990, p. 2.

Ainsi, en plus d'être associées dans l'imaginaire occidental à la nature et à la matière²⁰, les femmes seraient désormais inextricablement associées aux vêtements. Dans le monde contemporain, le corps est considéré comme un instrument politique et le vêtement qui couvre, transforme ou exhibe le corps, lui ajoute des couches de sens, le fait signifier. Puisque l'habillement a participé à fixer les femmes dans un rôle social déterminé, il deviendrait alors un des outils privilégiés par lequel corriger les oppressions sociales et réinscrire de nouvelles formes de subjectivité.

1.4 L'usage du vêtement comme stratégie féministe

Dans le texte du catalogue *Clothing as Metaphor*, Kay Larsen affirme que la présence marquée du vêtement en art contemporain témoigne d'une évolution dans la prise de conscience du corps que l'on pourrait attribuer à la révolution féministe²¹. Dans *Fall from Fashion*, Barry A. Rosenberg abonde en ce sens et maintient qu'une telle thématique « reflects the growth of the feminist movement, exhibiting an unprecedented concern by woman artists to identify with a subject matter they consider primarily "their own" »²² » Certes, les deux premiers grands courants du féminisme (essentialiste et constructionniste) ont, chacun à leur façon, participé à réintroduire le vêtement comme matériau ou motif de l'art. Dans un premier temps, les artistes du courant essentialiste telles Judy Chicago, Mira Shor, Barry Le Doux et Miriam Shapiro, ont revalorisé et intégré au monde de l'art des formes, des matériaux et des techniques traditionnellement associées aux femmes tels le tricot, la couture, la broderie et autres travaux d'aiguille. Pensons notamment à l'œuvre *Anatomy of a Kimono* (fig. 1.5) ou encore à la série *Vestiture* dans laquelle Shapiro utilise la forme vestimentaire pour définir les contours d'une surface bidimensionnelle et à partir de

²⁰ Nous reviendrons sur cette notion ultérieurement.

²¹ Kay Larsen, *American Art Today : Clothing as Metaphor*, catalogue d'exposition, Miami, The Art Museum at Florida International University, 1993, non paginé.

²² Barry A. Rosenberg, *Fall from Fashion*, catalogue d'exposition, essai par Richard Martin, Ridgefield (Connecticut), Aldrich Museum of Contemporary Art, 1993, p. 4.

laquelle elle revendique le motif décoratif en tant qu'esthétique féminine légitime²³.

Toutefois, selon Nancy Spector :

While Shapiro and other women artists working with clothes during the early- and mid-seventies did not rigorously explore the psychological and psychosexual dimensions of fashion – the discursive vocabulary for such a feminist inquiry had yet to be formulated – their choice of clothing as the means through which to express a liberating female experience reiterated culture's perpetual identification of women with clothing.²⁴

Afin de développer un langage visuel qui leur était propre, les premières artistes féministes ont dû partir des signifiants codés « femme » qui existaient déjà. Elles ont ainsi trouvé dans le vêtement un médium efficace pour explorer, représenter et critiquer la notion de genre. De façon générale, les artistes féministes des années soixante-dix utilisaient donc le motif vestimentaire et d'autres signifiants reliés à la sphère personnelle et domestique afin d'explorer la construction de l'identité féminine. En outre, les premières féministes ont placé le corps au centre de leur démarche artistique, incorporant le vêtement comme un marqueur de genre dans des œuvres où souvent le corps est lui-même utilisé comme matériau. La représentation du corps féminin et de son revêtement participait alors à remettre en question l'idée d'un sujet universel (masculin), en insistant sur la différence sexuelle et la différence entre les rôles sociaux et les expériences des corps féminin et masculin. Les artistes féministes tentaient ainsi de reconquérir leur image et de développer leurs propres formes artistiques ainsi que de nouvelles stratégies de représentation.

²³ Plus près de nous, « le catalogue de l'exposition *Art et Féminisme*, organisée par Rose-Marie Arbour au Musée d'art contemporain de Montréal en conjonction avec la présentation du *Dinner Party* de Judy Chicago, témoigne éloquemment du rôle de porte-étendard féministe que joue le vêtement chez plusieurs artistes québécoises de cette époque : qu'on pense aux œuvres qu'y présentaient Michèle Héon ou Lise Nantel et Marie Décary. » Johanne Lamoureux, *op. cit.*, p. 12.

²⁴ Nancy Spector, « Freudian Slips : Dressing the Ambiguous Body », in *Art/Fashion*, Germano Celant (dir. publ.), catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New York, Distributed Art Publishers ; Milan, Skira 1997, p. 107. L'auteure suggère également que la mise au bâcher des soutiens-gorge dans les premières années du mouvement de libération féministe comme geste d'opposition contre l'oppression féminine aurait également participé à renforcer la confluence sociologique et psychologique des femmes et des vêtements dans la culture occidentale.

Déjà, dans un article paru en 1975 et intitulé « Making-Up : Role Playing and Transformation in Women's Art », Lucy Lippard constatait la récurrence de la mascarade dans l'art des femmes en évoquant les travaux de plusieurs artistes qui exploraient alors la notion d'identité à travers diverses représentations du soi²⁵. C'est notamment par l'intermédiaire du costume et du déguisement, souligne Lippard, que les femmes exposent ou défient les rôles culturels qui leur ont été assignés et détaillent l'autotransformation qui leur semble désormais possible. Elles exhibent ainsi leurs corps en différents états, déguisés ou dévêtus, afin de livrer une représentation critique de la féminité archétypale et de définir les limites de leur identité. Selon Lippard, les œuvres des femmes artistes participaient alors à exorciser un rôle sexuel imposé, des figures d'autorité, des attentes sociales ou des résidus de l'enfance.

D'autre part, l'art issu de cette deuxième vague du féminisme a joué un rôle important en distinguant le statut du vêtement en tant que fonction (l'habillement) et en tant que signe²⁶. Par exemple, dans la performance *Body Sign Action* (fig. 1.6), Valie Export tatoue sur le haut de sa cuisse droite l'image d'une jarretelle, action qui matérialise littéralement la « marque » patriarcale sur le corps de la femme par la réinscription d'un signe conventionnel de la féminité érotique, voire fétichisée²⁷. Les années soixante-dix demeurent néanmoins marquées par un débat soutenu autour de la représentation du corps au sein même des diverses tendances du féminisme. Tandis que plusieurs artistes mettent leur corps en jeu dans des performances, certaines féministes croient plutôt que représenter le corps féminin risque de le réinscrire dans

²⁵ Lucy Lippard, « Making-Up : Role Playing and Transformation in Women's Art », in *From the Center*, New York, Dutton, 1976, p. 89-98. Publié pour la première fois dans *Transformation Art*, vol. 4, n° 4, octobre 1975.

²⁶ Renee Baert, « Three Dresses, Tailored to the Times », in *Material Matters. The Art and Culture of Contemporary Textiles*, Ingrid Bachmann et Ruth Scheuing (éd.), Toronto, YYY Books, 1998, p. 77.

²⁷ Laura Cottingham, « Are you experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique. », in *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, catalogue d'exposition, Marseille, Musées de Marseille ; Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1996, p. 335.

les structures voyeuristes construites par la tradition du nu féminin, c'est-à-dire exhiber le corps féminin pour le plaisir du spectateur masculin.

1.4.1 La représentation problématique du corps féminin

Parmi la génération d'artistes féministes qui ont travaillé durant les années quatre-vingt, nombreuses sont celles qui se sont détournées de la représentation directe du corps, pour explorer plutôt les discours qui participent à sa médiation. Ces artistes ont privilégié des stratégies visant à déconstruire les codes de représentation à travers lesquels l'identité de genre est (re)produite. Plusieurs des œuvres féministes sont alors élaborées à partir de l'imagerie tirée des médias de masse ou encore puisées à même l'histoire de l'art. Cette vague du féminisme que l'on a nommé « constructionniste » critique sévèrement la représentation occidentale de la femme et prône une esthétique plus iconoclaste, grandement influencée par les analyses de la théoricienne du cinéma, Laura Mulvey²⁸. Dans un article fondateur intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Mulvey soutient que le regard masculin (*male gaze*) qui domine notre façon de regarder les œuvres tend à fixer le corps de la femme comme objet du regard masculin plutôt que d'en faire un véhicule de la subjectivité féminine :

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects his fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.²⁹

L'analyse révèle que le régime visuel mis en place par le cinéma hollywoodien expose une représentation de la femme passive et silencieuse, fragmentée et fétichisée

²⁸ L'article fut publié pour la première fois dans la revue d'études cinématographiques *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

²⁹ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indianapolis University Press, 1989, p. 19.

par le regard dominant, le *male gaze*. L'article de Mulvey et les stratégies proposées visent donc à déconstruire la structure phallogocentrique qui fait de la femme l'objet passif du regard masculin.

Dans cette perspective féministe psychanalytique, l'habillement est perçu comme le costume de la « femme-comme-spectacle » et jouerait également un rôle dans le déplacement fétichiste de l'angoisse de la castration masculine. De façon à contrer le regard masculin fétichisant, Mulvey prône une esthétique du refus, un retrait du plaisir visuel au cinéma. Cette stratégie fut adoptée par une génération d'artistes qui ont réagi en évitant de représenter directement le corps de la femme dans leurs œuvres, de manière à réduire l'objectivation abusive que subit celui-ci. C'est dans ce contexte que certaines artistes commencèrent à utiliser les vêtements inhabités comme double de la femme, métaphore de son corps social, et comme un témoin de ses expériences. Le vêtement est alors introduit dans les œuvres, non plus cousu à la main, tricoté ou brodé, mais plutôt à la manière d'un *readymade*, afin de traduire des différentes expériences subjectives reliées au corps féminin, sans toutefois avoir à le représenter directement. À cet égard, Nina Felshin reconnaît Mary Kelly comme la première artiste à utiliser les vêtements pour explorer l'absence comme stratégie de résistance³⁰. La commissaire de l'exposition *Empty Dress* explique que, en combinant le texte à des images de vêtements, *Corpus* représenterait un pont important entre les œuvres féministes de la fin des années soixante-dix et les œuvres plus récentes qui reposent sur la dialectique du corps et du vêtement.

1.4.2 *Corpus* de Mary Kelly

Avec son projet *Interim*, Mary Kelly s'intéresse particulièrement à la façon dont les femmes vieillissantes sont représentées et travaille sur les processus d'identification et de désidentification de la femme en relation avec la représentation.

³⁰ Nina Felshin, *Empty Dress : Clothing as Surrogate in Recent Art*, catalogue d'exposition, New York, Independent Curators, 1993, p. 11.

Le projet d'envergure se divise en quatre parties abordant autant de thèmes : le corps, l'argent, l'histoire et le pouvoir. *Corpus* (fig. 1.7), la section de l'œuvre qui nous intéresse, est la partie consacrée au corps, toutefois, l'absence de représentation iconique de la femme suggère qu'il ne s'agit pas tant du corps biologique, mais plutôt d'image du corps, du corps imaginaire, d'un corps façonné par les discours dominants. L'ensemble est constitué de cinq triptyques s'organisant respectivement autour d'un article vestimentaire féminin : une veste de cuir noir, un sac à main, une paire de chaussures, une robe de nuit en soie noire et une robe d'été blanche. Chacun des triptyques est intitulé d'après les termes donnés par Charcot, neurologue français du dix-neuvième siècle, aux « attitudes passionnées » qui accompagnaient les attaques d'hystérie : Menacé, Appel, Supplication, Érotisme, Extase. Dans les photographies, les vêtements sont d'ailleurs disposés dans des postures qui évoquent celles des jeunes femmes que l'on retrouve dans des archives de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*³¹. Chacune des représentations vestimentaires s'accompagne d'un panneau de texte manuscrit. Les anecdotes racontées à la première personne du singulier sont le résultat d'une centaine de conversations avec des femmes et renvoient successivement aux discours de la mode, de la médecine et de la fiction romantique. La présence du texte conjuguée à l'absence du corps féminin renverse la représentation traditionnelle de la femme en tant que signe dans les œuvres masculines, c'est-à-dire un corps fétichisé et sans voix.

Par ailleurs, l'œuvre est constituée de photographies appliquées sur des panneaux de *Plexiglas* et les articles vestimentaires représentés sur un fond rose chair sont éclairés de façon à faire apparaître l'ombre de chaque motif. Ce procédé confère aux vêtements et accessoires une présence étrange, presque fantomatique. Littéralement,

³¹ Jo Anna Isaak constate que plusieurs artistes contemporaines explorent le potentiel subversif que peut offrir l'imitation parodique de l'hystérie en tant que forme de résistance aux exigences des rôles sociaux et sexuels qui leur sont assignées. Elle maintient que, par une imitation ironique des attitudes codifiées par Charcot, les artistes déstabilisent à la fois une théorie patriarcale et une image du corps féminin. Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art : the Revolutionary Power of Women's Laughter*, London, Routledge, 1996, p. 194.

les articles de vêtement agissant comme substitut du corps de la femme ne sont plus ici que surface. L'artiste met donc en place un dispositif de distanciation empêchant l'identification de la regardante avec la fiction représentée dans l'œuvre : « The spectator can thus enjoy the masquerade without the anxiety of identification with the literal bodily figure of the woman.³² » Les deux formes d'identification « hystérique » auxquelles les femmes sont vulnérables seraient ainsi évitées : « she is released from the tendency to identify too closely with the image (Am I like that), as well as from her identification with the male voyeur of images of woman.³³ » En élaborant à partir de ces traces du corps, l'artiste explore la construction imaginaire de la corporalité féminine à travers les fantaisies des fictions romantiques et de la publicité. Cependant, l'artiste libère le corps féminin des régimes spéculaires qui ont désigné la femme comme objet du regard voyeuriste. Les vêtements ont ici une fonction métonymique, ils agissent comme fétiche. En déplaçant ainsi la représentation du corps féminin sur des objets emblématiques, l'artiste peut explorer les notions de désir et d'identité tout en évitant l'objectification de la femme. Donc, si le corps féminin demeure un référent constant dans *Corpus*, il n'est toutefois pas soumis aux structures patriarcales de voyeurisme ou d'exhibitionnisme³⁴.

Dans chaque triptyque, la disposition des motifs vestimentaires sur le panneau consacré à la mode évoque celle des boutiques, la veste de cuir étant parfaitement pliée, par exemple. Sur les panneaux consacrés à la médecine, les vêtements sont manipulés tels qu'ils peuvent rappeler les dessins anatomiques d'écorchés ou encore les figures féminines de cire du XVII^e siècle dont le ventre ouvert révèle les organes internes. La fermeture éclair de la veste de cuir est alors béante et le sac à main s'ouvre aussi à la manière d'un utérus sous examen³⁵. Enfin, les panneaux consacrés

³² Margaret Iversen, « Visualizing the Unconscious : Mary Kelly's Installations », in *Mary Kelly*, Margaret Iversen, Douglas Crimp et Homi K. Bhabha, Londres, Phaidon, 1997, p. 57.

³³ *Ibid.*, p. 57.

³⁴ Lynda Nead, *The Female Nude : Art, Obscenity and Sexuality*, Londres, Routledge, 1993, p. 76.

³⁵ Margaret Iversen, *op. cit.*, p. 59.

à la fiction romantique et au mélodrame présentent une esthétique résolument baroque³⁶. Les vêtements sont pliés, noués et entortillés en d'étranges configurations qui pourraient même s'apparenter aux plis accentués que Bernini a conférés à la robe de la Sainte-Thérèse : « They suggest acute anxiety, perhaps a touch of sado-masochism, and certainly a flight from normative structures.³⁷ » Selon Margaret Iversen, la diversité des postures et des articles vestimentaires suggère un démantèlement de toute vision unifiante et universalisante de la femme. Par ailleurs, pour Laura Mulvey :

Corpus achieves a very fine balance between the iconoclastic representation of the body during the 1970s which led to woman becoming unrepresentable and a recognition that such a reaction against the exploitation of women in images could lead to a repression of the discourse of the body and sexuality altogether.³⁸

Si Mulvey voit en *Corpus* un exemple habile de résistance féministe, d'autres historiennes de l'art féministes émettront néanmoins certaines réserves face à l'adoption de ces stratégies de (non)représentation. Lynda Nead, par exemple, maintient que, dans sa perception du corps féminin en constante représentation et toujours visible, Mary Kelly se base sur une norme corporelle qui est à la fois valorisée et abondamment exposée dans les structures patriarcales. D'après Nead, une telle classification des pouvoirs sociaux risque d'entraîner des alternatives féministes qui seraient aussi répressives envers certains groupes que leurs précédents patriarcaux. Cette dernière soutient que : « Denying visibility to "the female body" as a universal category perpetuates the invisibility of women whose bodies do not conform to the ideals of the dominant culture and who may be struggling for the right to physical and public visibility.³⁹ » Le corps féminin n'est pas une catégorie unifiée et, conséquemment, toutes les femmes ne sont pas positionnées de façon égale dans le

³⁶ Pour une analyse de l'œuvre en lien avec la notion deleuzienne du « pli baroque », voir Emily Apter, « Out of the Closet », *Art Journal*, printemps 1995, p. 66-70.

³⁷ Margaret Iversen, *op. cit.*, p. 68.

³⁸ Laura Mulvey citée dans Lynda Nead, *op. cit.*, p. 76.

³⁹ Lynda Nead, *op. cit.*, p. 76.

régime spéculaire patriarcal. Puisque le mode et le degré de visibilité accordés à différents types de corps varient, il deviendrait donc nécessaire que les stratégies culturelles déployées par les individus ou les groupes soient aussi diverses.

1.5 Pour un art féministe incarné

Les pratiques artistiques féministes postmodernes se caractérisent par différentes stratégies de représentation, notamment la citation ironique d'œuvres réalisées par des hommes, la juxtaposition de texte et d'images, l'exploration de la construction de la féminité dans les œuvres, l'intégration d'une autoréflexion sur le mode de représentation utilisé, ainsi que des procédés de distanciation que Mary Kelly a nommés « dé-propriation de l'image »⁴⁰. Vers la fin des années quatre-vingt, un nombre grandissant d'essais féministes portant sur la visualité et l'incarnation apparaissent, marquant un éloignement du modèle strictement freudien ou lacanien de compréhension des relations de pouvoir et du fétichisme, vers un modèle qui insiste davantage sur l'incarnation, autant celle du sujet produisant l'œuvre que celle du sujet regardant. Ainsi, dans un article marquant publié en 1990 et intitulé « Reinstating Corporeality : Feminism and Body Politics », Janet Wolff soutient qu'une représentation féministe non réductrice du corps serait possible. S'opposant vigoureusement à l'exclusion du corps des pratiques féministes, l'auteure réitère l'importance d'une politique culturelle de représentation du corps qui doit se fonder sur la reconnaissance de la construction sociale et discursive de l'identité, tout en insistant sur une expérience incarnée, ancrée dans la matérialité. Selon Wolff, « Any body politics, therefore, must speak *about* the body, stressing its materiality and its social and discursive construction, at the same time as disrupting and subverting existing regime of representation.⁴¹ »

⁴⁰ Janet Wolff, « Reinstating Corporeality : Feminism and Body Politics », in *Feminine Sentences : Essays on Women and Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, p. 138.

⁴¹ Janet Wolff, *ibid.*, p. 138.

L'historienne de l'art Amelia Jones maintient une position semblable, prônant pour sa part une « re-incorporation » des théories et des pratiques artistiques féministes qui aurait pour conséquence de rejeter toute vision unifiée du sujet féministe tel que véhiculé par le discours postmoderne⁴². Jones démontre que les pratiques féministes sont souvent incorporées et dès lors dissoutes dans le discours postmoderne dominant qui établit une confluence entre la critique féministe du modèle patriarcal et la critique de la représentation postmoderne⁴³. En analysant, à titre d'exemple, l'interprétation que livre Donald Kuspit d'une photographie de Cindy Sherman représentant des vêtements féminins ensanglantés gisant par terre, Jones démontre que même les projets les plus explicitement féministes se voient absorbés par la critique postmoderne et interprétés comme un message universel sur la condition humaine.⁴⁴ Selon elle, le féminisme serait donc banalisé et considéré comme une stratégie radicale parmi d'autres permettant d'ébranler la pureté moderniste :

The strategic appropriation of feminism both radicalizes postmodernism and simultaneously facilitates the silencing of the confrontational voices of feminism – the end result being place the replacement of feminism by a less threatening, postfeminism of (non)difference.⁴⁵

Jones soutient par ailleurs que la récupération du féminisme par le postmodernisme témoigne d'un maintien de certains modèles de jugement artistique modernistes, voire autoritaires et masculinistes, telle l'opposition entre des catégories de pratiques dites progressives ou régressives. Ce système de valeur postmoderne stipule que les

⁴² Amelia Jones, « Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art », in *New Feminist Criticism. Art, Identity, Action*, New York, Joanna Frueh, C. L. Langer, A. Raven (éd.), 1994, p. 16-41.

⁴³ L'auteure précise : « The discourses of postmodernism I am calling “ dominant ” are those texts, generated primarily within New York City-based institutions in the last ten years of so, that tend to work from models of radicality derived from avant-garde theories of culture to privilege contemporary art practices defined as undermining, deconstructing, or otherwise subverting earlier claims of purity and transcendence made in the name of modernist art (particularly by art critic Clement Greenberg). » *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

artistes progressistes doivent mettre en œuvre des stratégies avant-gardistes de distanciation brechtienne visant à rendre le spectateur conscient de son expérience et empêchant son identification à l'idéologie ou à la fiction représentée.

Dans ce contexte, l'invitation faite par Mulvey à distancier le spectateur (masculin) serait exemplaire d'un penchant pour les théories avant-gardistes de la représentation dans le discours des années 1980 sur l'art contemporain et responsable de la dévaluation des pratiques qui provoquent des désirs corporels. Ainsi, selon Jones, bien que la polémique soulevée par Laura Mulvey ait joué un rôle fondamental dans le développement et la définition d'une pratique artistique féministe postmoderne, son insistance sur le refus du plaisir – un plaisir qu'elle définit comme exclusivement masculin et visuel – pourrait s'allier à l'insistance masculiniste de la critique d'art moderne sur le contrôle du corps :

How is the refusal of pleasure a masculinistic project? The maintenance of critical authority in art discourse demands the rigorous separation of embodied pleasure from so-called theory ; within this cultural policing, the possibility of a work that is both sensual and conceptual, both corporeal and theoretical, both eroticized and politically critical is disallowed.⁴⁶

Jones interprète donc le refus du plaisir visuel et de la présence du corps comme un projet masculiniste dans la mesure où le maintien d'une autorité critique dans le discours de l'art contemporain exigerait une séparation claire des plaisirs incarnés de la soi-disant théorie. Ainsi, la résistance au plaisir visuel serait par-dessus tout une résistance à l'engagement corporel, motivée par un désir de contrôler les plaisirs chaotiques et imprévisibles d'un corps érotiquement engagé. Dans la philosophie de l'art occidental, seulement un plaisir cérébral purgé d'érotisme peut élever l'esthète ou le critique au-dessus des masses. Jones rappelle d'ailleurs que les philosophes, de Nietzsche à Baudrillard, ont constamment réitéré que la séduction, la sexualité et la corporalité demeurent intimement liées à la menace du corps féminin sexualisé. Dans ce

⁴⁶ Amelia Jones, *op. cit.*, p. 27.

contexte, Jones explique qu'en mettant en scène des scénarios explicitement chargés à travers la performance de corps féminins (quoique non essentiellement déterminés), les artistes peuvent ébranler la prohibition du plaisir nécessaire à la critique masculiniste distanciée. Intégrant à la fois les dimensions sensuelle et conceptuelle, leurs pratiques troublent les systèmes de valeurs exclusifs de l'histoire de l'art et de la critique en refusant l'interdiction du plaisir. Jones maintient ainsi qu'en encourageant le plaisir de regarder et la réincorporation de la subjectivité féminine, les pratiques artistiques qui engagent le corps viennent également dissoudre l'idée d'un sujet féministe unifié – voire monolithique – en témoignant de l'infinie variété de ses sujets.

1.5.1 L'abjection comme stratégie de représentation non réductrice

Les historiennes de l'art telles Wolff, Nead et Jones prônent une politique culturelle permettant une représentation non réductrice du corps féminin. Adaptant la pensée de Foucault à une réflexion féministe⁴⁷, Wolff rappelle que c'est à travers le corps que les femmes, dans la culture occidentale, développent leur propre forme d'autosurveillance. Elle explique que les filles apprennent très tôt à contrôler leur apparence par des diètes ou par l'habillement, par exemple, afin de se conformer à un modèle qui est présenté par la société comme un idéal de féminité⁴⁸. Puisque le corps, et particulièrement celui de la femme, a été opprimé depuis des siècles, Wolff croit que l'irruption d'un corps grotesque, la résurgence dans la sphère du visible de ses éléments longtemps refoulés (le sexe, le rire, les sécrétions, par exemple) pourrait constituer une révolution politique en même temps qu'une transgression morale.

⁴⁷ L'appropriation de Foucault par les différentes générations de féministe sera discutée plus attentivement dans le chapitre II.

⁴⁸ Janet Wolff, *op. cit.*, p. 127.

Les théoriciennes du cinéma telles Laura Mulvey et Mary Ann Doane⁴⁹ ont révélé que le corps féminin – particulièrement le nu, mais pas exclusivement – ne peut être représenté que dans un régime visuel qui les produit inévitablement en tant qu’objet du regard masculin, objet sur lequel sont projetés les désirs de l’homme. Dans ce contexte, Wolff maintient que le corps grotesque pourrait toutefois demeurer à l’abri du regard objectivant : « The “ grotesque body ”, at least, should be immune from the incorporation into the objectifying gaze.⁵⁰ » Il serait donc possible de représenter un corps féminin affirmé, se posant en défi aux critères dominants de la conception occidentale du corps idéal, exposant une diversité de formes et de tailles ainsi que la dimension corporelle de l’existence (manger, vomir, vieillir, saigner, etc.). Si de telles représentations peuvent véhiculer des connotations réactionnaires, l’auteure maintient néanmoins le potentiel de cette stratégie dans le renversement des codes dominants de la construction du féminin : « What I think we *can* safely affirm is the importance of the appearance itself of such transgressive images, practices, and ideas, for they render visible the suppressed.⁵¹ »

Près de cette notion du grotesque féminin, Wolff évoque également le concept de « monstruosité féminine » et surtout celui d’abjection développé par Julia Kristeva⁵². Le terme abjection, tel qu’employé dans *Pouvoirs de l’horreur*, décrit la répulsion et l’horreur impliquées dans la tentative pré-œdipale de l’enfant de se séparer de sa mère, une séparation nécessaire pour l’enfant afin d’accéder à l’ordre symbolique et ainsi devenir un sujet à part entière. L’abjection, dans sa forme la plus archaïque, est le refus de la soutenance maternelle correspondant à un rejet de la mère qui est alors perçue comme abjecte. Ce refus marque la tentative de l’enfant de s’expulser de la

⁴⁹ Mary Ann Doane, « Film and Masquerade : Theorizing the Female Spectator », *The Feminism and the Visual Culture Reader*, Amelia Jones (éd.), Londres et New York, 2003, p. 60-71. Originellement publié dans *Screen*, vol. 23, n° 3/4, 1982.

⁵⁰ L’auteure élabore le concept du « corps grotesque » à partir des travaux de l’anthropologue Mary Douglas. Voir *Purity and Danger : An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*, Londres et Boston, Routledge et Kegan Paul, 1984.

⁵¹ Janet Wolff, *op. cit.*, p. 129.

⁵² Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 247 p.

dyade mère-enfant. Mais, pour Kristeva, l'expérience de l'abject ne s'arrête pas là et ne cesse de hanter les frontières de l'identité du sujet, menaçant constamment d'en dissoudre l'unité. La notion élargie d'abjection réfère donc à tout ce qui dérange l'ordre symbolique et se rapporte aux éléments frontaliers qui ont un caractère migratoire et instable.

Par extension, l'abjection démontre l'incapacité d'accepter non seulement la mère (*mater*), mais également la matérialité du corps (*matter*), ses limites et sa mortalité, les fluides corporels, les maladies, le sang, la différence sexuelle. Selon l'intellectuelle féministe Elizabeth Grosz, le corps de la femme aurait été construit, en Occident, non seulement en tant que *manque* ou *absence*⁵³, mais d'une façon plus complexe, comme un liquide suintant, comme un flot informe et incontrôlable :

Instead, my hypothesis is that women's corporeality is inscribed as a mode of seepage. My claim is not that women have been somehow desolidified but the more limited one that sees that women, insofar as they are human, have the same degree of solidity, occupy the same genus, as men, yet insofar as they are women, they are represented and live themselves as seepage, liquidity. The metaphors of uncontrollability, the ambivalence between desperate, fatal attraction and strong revulsion, the deep-seated fear of absorption, the association of femininity with contagion and disorder, the undecidability of the limits of the female body [...], its powers of cynical seduction and allure are all common themes in literary and cultural representations of women. But these may well be a function of the projection outward of their corporalities, the liquidities that men seem to want to cast out of their own self-representations.⁵⁴

La notion d'abjection, telle que décrite par Kristeva, s'avère donc intéressante dans une perspective féministe puisqu'elle permet de lier l'expérience physique du corps, les significations sociales et culturelles spécifiques qui lui sont apposées ainsi que l'inscription spécifique du corps qui privilégie certaines parties et fonctions aux détriments des autres. Elle démontre que la constitution d'un corps social approuvé

⁵³ La sexualité féminine telle que définie par la psychanalyse lacanienne présente le corps féminin comme étant une entité castrée et incomplète par rapport au corps masculin complet et phallique.

⁵⁴ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 p. 203.

s'élabore par un processus de ségrégation et de démarcation du corps afin de le rendre conforme aux attentes culturelles.

1.5.2 Le corps féminin régularisé par l'art : de la matière à la forme

La question de la représentation du corps féminin en art ne peut être considérée de façon isolée et doit être étudiée dans le contexte plus large de la philosophie, de la culture visuelle et de la construction du féminin. Il a été démontré que la pensée cartésienne occidentale repose sur la dichotomie esprit/corps et ses corollaires, notamment les oppositions homme/femme et forme/matière. Or, ce système de pensée binaire domine également la philosophie de l'art et oriente de façon consciente ou non le jugement critique. Les travaux de Descartes, par exemple, valorisent la raison comme la base du jugement et font du corps la source de toute obscurité et confusion de la pensée humaine. La pensée cartésienne tente donc d'établir des frontières claires entre les dimensions spirituelles et corporelles de l'existence et vise la transcendance complète de l'esprit sur le corps. Dans ce système de pensée, le genre masculin est associé à des facultés de créativité et de raisonnement intellectuel, tandis que le féminin caractérise la nature passive et demeure associé aux mécanismes biologiques de reproductions – l'homme se voit donc assigner un rôle de création et la femme de procréation. En outre, dans la métaphysique occidentale, la forme (masculine) est valorisée aux dépens de la matière (féminine). De même, dans la philosophie kantienne, le plaisir esthétique serait considéré plus raffiné que les plaisirs sensuels ou charnels puisque la contemplation implique une faculté supérieure de détachement. Dans ce contexte, Lynda Nead rappelle que l'observation contemplative de l'œuvre d'art telle que valorisée depuis le siècle des Lumières participe à renforcer l'unité et l'intégrité du sujet regardant et établit une opposition entre la perfection de l'art et le caractère incomplet et obscène de ce qui se trouve en dehors des limites de l'art⁵⁵. Le corps

⁵⁵ Lynda Nead, *op. cit.*, p. 24.

obscène (hors-scène) serait donc un corps qui ne se contient pas, un corps qui excite ou trouble le regardant au lieu de lui procurer une expérience esthétique pure et un sentiment de plénitude. Dans cet esprit, Nead considère que la représentation du corps féminin peut être perçue comme un discours sur le sujet et se trouve au cœur même de l'histoire de l'esthétique occidentale.

Nous savons que l'homme est généralement associé à la culture, à l'ordre et à la géométrie – idée qui trouve son illustration la plus éloquente dans *l'Homme Vitruvien* de Léonard de Vinci – et que la femme se voit plutôt associée à la nature, à la matière et à l'informe. Nead démontre les répercussions d'une telle conception sur les représentations artistiques :

Woman is both *mater* (mother) and *material* (matter), biologically determined and potentially wayward. Now, if art is defined as the conversion of matter into form, imagine how much greater the triumph for art if the *female* body that is thus transformed – pure nature transmuted, through the forms of art, into pure culture. The female nude, then, is not simply one subject among others, one form among others, it is *the* subject, *the* form.⁵⁶

En effet, la représentation du corps féminin dans les formes et le cadre du « grand art » illustre la transformation de la matière brute de la nature dans les formes plus élevées de la culture et de l'esprit. Dans ce contexte, Nead suggère donc que les conventions et les procédures de l'art deviennent un moyen de contenir le corps de la femme et de le maintenir dans les frontières du discours esthétique. Ainsi, le thème du nu féminin dans l'art pourrait être compris comme un moyen de contrôler la féminité, les contours de la forme féminine représentée participant à contenir cette masse de chair qu'est le corps de la femme. Les frontières doivent ainsi paraître intactes et scellées afin que l'image du corps féminin ne dérange pas l'expérience esthétique.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 18.

Nead rejoint en quelque sorte la position de Wolff en démontrant que le corps féminin abject⁵⁷ ou grotesque ébranle le jugement esthétique hégémonique : « The female body – natural, *unstructured* – represents something that is outside the proper field of art and aesthetic judgement ; but artistic style, pictorial form, contains and regulates the body and renders it an object of beauty, suitable for art and aesthetic judgement.⁵⁸ » En art comme dans l'expérience vécue, la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, entre la forme définie et la forme sans limite doit donc être constamment tracée. Cette exigence s'appliquerait tant à la représentation du corps féminin dans l'art que dans la culture populaire. Cependant, certaines représentations peuvent échapper à toute classification, exposer les mécanismes de ce système et les valeurs qu'il sous-tend pour ainsi le remettre en question. En prenant conscience de ce système de régularisation du corps, Nead affirme qu'il devient possible de proposer des représentations multiples, progressives et non réductrices du corps féminin :

In its articulation of differences, an engaged feminist practice necessarily breaks the boundary's of the high-art aesthetic symbolized by the female nude. Unity and wholeness give way to differences and a recognition that the female body is in a continual process of definition and change. And finally, the coy play on eroticism and aesthetic experience is replaced by a direct address to the relationship of desire, visual representation and the female body.⁵⁹

Dans cette perspective, il nous apparaît d'emblée que les pratiques artistiques de Jana Sterbak et de Vanessa Beecroft exposent et ébranlent à la fois l'esthétisation ou la sanitarisation du corps féminin et transgressent les frontières de ce régime de représentation afin de révéler le corps en tant que matière et processus et non pas en tant que forme qu'il s'avère possible de fixer.

⁵⁷ Nead emploie indistinctement les termes d'abjection, de sublime et de *parergon* – emprunté à Derrida – pour décrire un corps qui transgresse les limites ou qui présente un statut ambigu, frontalier.

⁵⁸ Lynda Nead, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

1.5.3 Le vêtement comme entité abjecte ou fragment corporel

Le vêtement, en tant qu'outil de socialisation servant littéralement à couvrir les aspects « impropres » de notre réalité corporelle et à solidifier la matière, se range du côté du symbolique. Il encadre, isole et aseptise le corps, donnant à ses contours fluides une forme définie et culturellement acceptable, ancrant ainsi le corps dans un répertoire partagé de signes et de conventions. Mais l'habillement articule simultanément des désirs qui peuvent aussi venir défier l'ordre symbolique⁶⁰. Par ailleurs, le vêtement, qui entretient un rapport intime avec le corps, vient problématiser la notion de frontière entre le soi et le non-soi et peut donc également être considéré comme une entité abjecte :

[...] its relation to the body is precisely one of hovering ; it is both part of, and not part of, the body; it is detachable ; and its presence points to absence, and the absence to which it, like the raised index finger, points is the absence of the body. As an exemple of this, the “ absent presence ” can be observed both in paintings of the clothed body and clothes without bodies.⁶¹

Comme l'abject, le vêtement peut menacer les frontières entre soi et l'Autre, l'intime et le public, la discipline et la transgression. Dans ce contexte, il semble que l'investigation de la forme vestimentaire puisse s'inscrire dans les stratégies de représentation du corps féminin suggérées par les historiennes de l'art telles Wolff, Jones et Nead. À ce titre, le portrait composite de Frida Kahlo intitulé *Les deux Frida* (fig. 1.8) offre un exemple historique étonnant d'utilisation transgressive du vêtement. Dans le tableau, les vêtements représentés renvoient aux affiliations mexicaine et européenne de l'artiste et semblent traduire une fracture identitaire. Tandis que les vêtements portés par les deux Frida recouvrent presque toute la surface corporelle, un dessin anatomique de l'intérieur du corps apparaît sur la poitrine. La surimposition des deux moitiés du cœur sur la robe de chacune des Frida

⁶⁰Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame : Boundaries, Dress and Body*, Oxford et New York, Berg, 1998, p. 41.

⁶¹*Ibid.*, p. 31.

suggère ainsi un éclatement du corps et transforme aussi l'organe en un accessoire, porté comme un ajout au vêtement. Cette « vestimentarisation du corps » est par ailleurs renforcée par la représentation d'une image stylisée de l'organe génital féminin sur la robe et par les gouttes de sang qui forment un motif décoratif sur le tissu blanc⁶². La dissection et le reversement de la surface du corps transgressent ainsi la dichotomie entre les dimensions interne et externe, biologique et culturelle du corps. Cette subversion des barrières conventionnelles expose dès lors la précarité des frontières qui participent à définir l'identité et renvoie aux mécanismes d'expulsion typique du phénomène de l'abjection⁶³.

Le vêtement pourrait donc s'avérer un outil permettant aux artistes contemporaines, comme à Kahlo avant elles, de transgresser les limites du corps féminin et ainsi d'ébranler sa réception objectivante. Par ailleurs, le travail systématique sur l'enveloppe du corps invite à l'examen du fonctionnement du regard et, parallèlement, à un questionnement sur la nature substantielle de l'identité féminine. En somme, travailler à partir de la forme vestimentaire ou porter une attention renouvelée à l'habillement des corps représentés semble permettre aux artistes de réaffirmer l'identité corporelle de la femme, tout en démontrant que cette identité est également inscrite socialement et produite par des différentes formes de discours.

L'essor des pratiques qui utilisent le vêtement depuis la dernière décennie du XX^e siècle s'inscrirait par ailleurs dans un regain d'intérêt pour l'investigation du corps et un retour à la valorisation d'une expérience incarnée. Selon Renée Baert :

⁶² « Fashioning her identity solely with the garment she is wearing, as mere surface and masquerade, Kahlo craftily embroiders into the lace bodice of her European self a stylised image of the female genitals – a witty play of doubling, concealment and exposure that draws out the many resonances of “ce sexe qui n'en est pas un”. » David Lomas, « Kahlo and the Medical Imagery », in *The Body Imaged*, Kathleen Adler et Marcia Pointon (dir. publ.), Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 18.

⁶³ Dani Cavarallo et Alexandra Warwick, *op. cit.*, p. 160.

The resurgence of clothing-based works in the 1990s suggests another turn, one that in many ways rejoins earlier feminist art practices in its paramount attention to embodiment and lived existence, even as it follows the deconstructive move in taking clothing itself as a culturally dense representational “sign” to be read – and rewritten.⁶⁴

De nombreuses expositions permettent en effet de constater l’omniprésence du corps et du vêtement comme lieu d’investigation en art contemporain⁶⁵. Il ressort par ailleurs des titres choisis pour nommer ces expositions, d’une part, l’idée d’une réflexion soutenue sur le corps et la notion d’identité – *Clothing as Metaphor*, *Clothing as Surrogate*, *Doublures* – et, d’autre part, une volonté de transgression ou de critique décelée dans des expressions telles « *on the edge* », « *uncommun threads* », « *dans tous ses états* » ou encore « *dressing down* » qui suggèrent des états limites ou un refus des conventions. Le vêtement demeure un motif iconographique étroitement lié au corps et lourdement connoté culturellement ; il pourrait donc s’insérer dans une stratégie de réinscription ou de réinterprétation critique de la notion l’identité, particulièrement de l’identité de genre. L’usage stratégique du vêtement dans les œuvres et l’attention portée à la surface du corps ou à son revêtement permettrait alors aux artistes d’affirmer une subjectivité corporelle tout en poursuivant une démarche déconstructive et plurielle. Ceci porte à croire que

⁶⁴ Renee Baert, *op. cit.*, p. 77-78.

⁶⁵ Au tournant des années 90, on voit apparaître en Amérique du Nord un nombre important d’expositions portant sur l’iconographie vestimentaire. Parmi celles-ci, mentionnons : Anne Healy, *Rags : Clothing as Allegory*, San Francisco, California, San Francisco Arts Commission Gallery, 1989 ; Bruce Hiles, *Metaphors : The Image of Clothing in Contemporary Art*, Huntsville, Alabama, Huntsville Museum of Modern Art, 1988 ; Dahlia Morgan, *American Art Today : Clothing as Metaphor*, The Art Museum at Florida International University, 1993 ; Barry A. Rosenberg, *Fall from Fashion*, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield (Connecticut), 1993 ; Nina Felshin, *Empty Dress : Clothing as Surrogate in Recent Art*, Neuberger Museum, Purchase College, 1994 ; Alison Ferris, *Discursive Dress*, John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan (Wisconsin), 1994 ; Heather Sealy Lineberry, *Art on the Edge of Fashion*, Arizona State University Art Museum, Nelson Fine Arts Center, 1997 ; Germano Celant, Ingrid Sischy et Pandora Tabatabai Asbaghi, *Art/Fashion*, Guggenheim Museum Soho, New York, 1997 ; Robin Metcalfe, *Dressing Down*, Oakville Galleries, Ontario, 1998 ; Sean M. Ulmer, *Uncommun Threads : Contemporary Artists and Clothing*, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, 2000 ; Lynn Beavis, *Dress : la mode dans tous ses états*, Leonard and Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, 2003 ; Johanne Lamoureux, *Doublures : Vêtements de l’art contemporain*, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003.

les démarches artistiques respectives de Jana Sterbak et Vanessa Beecroft, que nous analyserons ultérieurement, ne sont pas des cas isolés mais s'inscrivent plutôt dans un élan généralisé des artistes vers l'investigation de la forme vestimentaire ou de l'univers de la mode et des apparences au tournant du XX^e siècle, élan qui n'est pas étranger à ce retour au corps qui marque la période postmoderne.

À cet égard, la commissaire Alison Ferris croit que les artistes actuels qui explorent l'iconographie vestimentaire ou celle de la mode auraient été influencés davantage par les discussions entourant la question du corps dans l'art contemporain que par les artistes qui ont incorporé le vêtement dans leur pratique durant les décennies précédentes. En fait, elle soutient que les problèmes entourant le vêtement dans l'art contemporain récent peuvent être compris comme une extension des travaux effectués par des artistes tels Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Robert Gober, Kiki Smith et Rona Pondick qui traitent de problèmes sexuels, identitaires ou politiques en utilisant des fragments corporels et qui contestent la notion d'un corps apolitique ou du corps comme une entité isolée de la culture et la société⁶⁶. En effet, le vêtement est une extension culturelle du corps et en devient parfois un fragment détachable. Selon Helaine Posner, le démembrement et la désintégration du corps dans l'art de la fin du XX^e siècle seraient le reflet d'un monde d'injustice sociale et d'oppression, d'une société en proie à de fortes tensions physiques et psychologiques. Elle explique : « We may long for secure ideals of beauty and wholeness embraced by past generations, but experience tells us this world is obsolete. Synecdoche, when a part is understood for the whole, is hard-pressed to perform. Wholeness is compromised, fragment is all.⁶⁷ » Dans le même esprit, Alison Ferris ajoute : « Clothing's role then is to display a unified "identity" while in reality holding

⁶⁶ À ce sujet, voir le catalogue d'exposition *Corporal Politics*, essais par Donald Hall, Thomas Laqueur, Helaine Posner, Cambridge, MIT List Visual Arts Center ; Boston, Beacon Press, 1992.

⁶⁷ Helaine Posner, « Separation Anxiety », in *Corporal Politics*, p. 30.

together an always fragmented “self”.⁶⁸ » Dans un tel contexte, les artistes qui travaillent plus spécifiquement sur le motif vestimentaire ou sur l’enveloppe du corps remettraient donc en question la fonction protectrice et unificatrice du vêtement dans la société postmoderne :

From childhood swaddling to adult uniforms, we have expected clothing to shield us and make us feel safe. These artists deny us our basic security. In doing so, they shake our equilibrium and self-confidence as they make our wardrobe disturbing rather than comforting. We can consider this an act of movie-like mayhem, as we realize that our most cherished protective layer is not going to work, akin to an element of cinematic anxiety. Or alternatively we can consider that this complete disavowal of clothing’s protective role gives us transcendent, aesthetic access to a body allied to clothing, but not guarded by it.⁶⁹

Ainsi, les artistes qui travaillent le morcellement du corps, utilisent des vêtements inhabités ou évacuent de la représentation les vêtements qui recouvrent normalement le corps, évoquent l’idée d’un corps menacé, assailli, et utilisent la force expressive du corps désintégré. Selon Barthes, il ne s’avère pas possible de penser un vêtement sans corps : « le vêtement vide, sans tête et sans membres [...] c’est la mort, non point l’absence neutre du corps, mais le corps décapité, mutilé.⁷⁰ » Cette idée illustre de façon éloquente le rapprochement entre les stratégies artistiques discutées ici et vient d’ailleurs renforcer l’interprétation que livrent unanimement les auteurs des catalogues d’expositions consultés à propos des œuvres présentant des vêtements inhabités. Dans *Art on the Edge of Fashion*, Lineberry explique : « The empty dress has been interpreted as the contemporary body’s retreat in the face of disease and alienation – HIV/AIDS and the increasing manipulation and replacement of the body

⁶⁸ Alison Ferris, *Discursive Dress*, catalogue d’exposition, Sheboygan (Wisconsin), John Michael Kohler Arts Center, 1994, p. 3.

⁶⁹ Richard Martin, *Fall from Fashion*, catalogue d’exposition, Ridgefield (Connecticut), Aldrich Museum of Contemporary Art, 1993, p. 11.

⁷⁰ Roland Barthes, « Erté ou A la Lettre », in *Œuvres Complètes*, tome 2, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 1224. Cette citation, dans une traduction anglaise, se trouve en exergue du texte de Nancy Spector, « Freudian Slips : Dressing the Ambiguous Body », *op. cit.*, p. 103.

by new technology.⁷¹ » En effet, l'usage du vêtement déserté, tout comme celui du fragment corporel est constamment interprété comme un *memento mori*⁷², une métaphore de l'absence, de l'incertitude, de la perte ou de la dépossession. En outre, les fragments corporels ou les vêtements désertés par le corps humain dans les œuvres révèlent de façon métaphorique les défis auxquels sont confrontés les corps privé et public aujourd'hui. Comme le travail sur les fragments corporels, les œuvres présentées dans les expositions portant sur le vêtement dans l'art contemporain évoquent aussi l'idée d'une identité morcelée et questionnent la localisation de l'identité dans le corps et son enveloppe. Les œuvres qui présentent un morcellement du corps, l'altération de sa morphologie par l'habillement ou encore qui exposent un vêtement déserté comme trace du corps, s'insèrent dans une réflexion commune sur la perte des idéaux d'une identité entière, fixe et cohérente, d'un soi intégré.

⁷¹ Heather Sealy Lineberry, *Art on the Edge of Fashion*, catalogue d'exposition, essais par Heather Sealy Lineberry et Jeremy Gilbert-Rolfe, préface de Marilyn A. Zeitlin, Tempe, Arizona State University Art Museum, Nelson Fine Arts Center, 1997, p. 15.

⁷² À titre d'exemple, nous pourrions souligner la présence de vêtements inhabités qui évoquent les victimes de la Shoah dans plusieurs œuvres de Christian Boltanski.

CHAPITRE II

LE CORPS REDÉFINI PAR LE FÉMINISME ACTUEL ET LES ÉTUDES SUR LE GENRE

2.1 Déconstruire le binôme corps/esprit

Un des développements les plus importants des théories féministes contemporaines demeure la déconstruction des binômes qui ont formé et structuré la pensée occidentale. En effet, la tradition philosophique occidentale tend à définir le sujet humain comme étant constitué d'une opposition dichotomique fondamentale : le corps et l'esprit. Cette conception binaire de l'individu, loin d'être neutre, sous-tend une hiérarchie, elle privilégie un pôle par rapport à son opposé négatif qui se voit dès lors subordonné, refoulé, voire supprimé. Le binôme esprit/corps se transpose également de façon insidieuse dans les oppositions entre l'homme et la femme, la raison et la passion, la temporalité et la spatialité, la forme et la matière, la profondeur et la surface, la réalité et l'apparence, la transcendance et l'immanence. Favorisant l'esprit au détriment du corps, la philosophie occidentale a donc largement exclu la féminité, voire les femmes, qui demeurent liées à la dimension corporelle de l'existence. La conception cartésienne du corps participerait ainsi à une dévaluation du corps qui va de pair avec l'oppression des femmes et la prolifération des discours misogynes¹. Dans ce contexte, les féministes maintiennent qu'il devient impératif que

¹ « Relying on essentialism, naturalism and biologism, misogynist thought confines women to the biological requirements of reproduction on the assumption that because of particular biological, physiological, and indoctrinological transformations, women are somehow *more* biological, *more* corporeal, and *more* natural than men. The coding of femininity with corporeality in effect leaves men free to inhabit what they (falsely) believe is a purely conceptual order while at the same time enabling them to satisfy their (sometimes disavowed) need for corporeal contact through their access to women's bodies and services. » Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 14.

la corporalité cesse d'être associée à un seul sexe, la femme ne devant plus servir de métaphore pour tous les corps tandis que les hommes s'élèvent dans les hautes sphères de la théorie et de la production culturelle.

Puisque les discours patriarcaux semblent avoir fixé ce concept du corps afin de contenir la femme, il s'avère tout à fait compréhensible que les théoriciennes et les artistes féministes résistent à de telles conceptions et tendent à se définir en termes non corporels ou, du moins, au-delà de la seule dimension corporelle. Les différentes générations de féministes ont ainsi successivement réévalué le corps féminin. Tandis que les spécificités du corps féminin furent d'abord perçues comme étant contraignantes, il semble que, pour des féministes actuelles telles Elizabeth Grosz et Rosi Braidotti, le corps ne présente plus un obstacle en soi, mais s'avère plutôt une entité biologique dont la représentation est politique et marquée socialement de façon différente selon qu'il soit de sexe masculin ou féminin ; le corps demeure donc un objet social et discursif qui peut également devenir un site de contestation. La tâche serait alors de réclamer le corps féminin longtemps marginalisé par la philosophie, tout en évitant de le réintroduire dans la pensée comme une entité unifiée et fixe. Dans ce contexte, il apparaît désormais plus approprié pour ces théoriciennes féministes de considérer le corps comme une entité fluide et en devenir, de parler d'un corps sexuellement, culturellement et racialement spécifique, donc multiple plutôt qu'universel.

Grosz et Braidotti font partie des intellectuelles qui affirment que le corps ne doit plus être pensé en termes essentiellement biologiques, mais que les dimensions psychiques et sociales doivent aussi être considérées, non pas en opposition, mais en interaction. Grosz évalue différents modèles qui permettraient de re-conceptualiser le corps en dehors du schème de pensée binaire afin de développer une notion de « subjectivité incarnée » ou de « corporalité psychique »². Rosi Braidotti maintient

² Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 22.

également qu'il serait désormais adéquat de parler du corps en termes d'incorporation, c'est-à-dire de corps multiples et changeants ou d'ensembles de positions incarnées. La notion d'*embodiment* telle que développée par ces théoriciennes rappelle que nous sommes des sujets en situation, capables d'exécuter des ensembles discontinus d'(inter)actions dans l'espace et dans le temps³. Ce concept de subjectivité incarnée ou incorporée représente donc un paradoxe qui reposerait à la fois sur le déclin historique de la dichotomie corps/esprit et sur la prolifération des discours sur le corps.

2.2 L'image du corps

L'expression « image du corps » apparaît en 1935 dans un ouvrage de Paul Schilder⁴, un médecin-neurologue ouvert à la phénoménologie et à la psychanalyse. L'auteur y définit l'image du corps comme l'image tridimensionnelle de notre corps propre que nous formons dans notre esprit. Il parle du modèle postural du corps comme d'un « *apparaître* à soi-même du corps », terme par lequel il indique que, « bien que passant par les sens, ce n'est pas la pure perception; et, bien que contenant des images mentales, ce n'est pas la pure représentation.⁵ » Ne relevant donc ni de la sensation pure, ni simplement de l'imagination, l'image du corps demeure une entité complexe, largement inconsciente et, pourtant, nécessaire à l'identification de soi comme individu. L'image du corps unit et coordonne les sensations posturales, tactiles, kinesthésiques et visuelles de façon à ce qu'elles puissent être expérimentées

³Rosi Braidotti, « Le cyberféminisme différemment », in *Cyberfeminism-e*, 2001. En ligne. < <http://www.constantvzw.com/cyberf/book/articles.php?pg=art8> >. Consulté le 8 juin 2005.

Le mot anglais « *embodiment* » signifiant littéralement *être en corps* ou *prendre corps* demeure difficile à traduire en français. Les traducteurs Yves Cantraine et Anne Smolar suggèrent de traduire ce terme d'après les définitions du dictionnaire de la langue française *Le Petit Robert*, selon le contexte, par **incarnation** (incarner : 1372; a fr. enchainare, refait sur le lat. ecclés. *incarnare* – chair. Revêtir (un être spirituel) d'un corps charnel, d'une forme humaine ou animale.) ou **incorporation** (incorporer : 1411 ; *incorporer* fin XII^e siècle; bas lat. *incorporare*, de *corpus*, « corps ». Faire qu'une chose fasse corps avec une autre.)

⁴ Paul Schilder, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968, 352 p.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

comme celles d'un sujet coordonné dans un seul espace ; toutes ces sensations participent alors à l'expérience d'une seule et même identité. L'image du corps est donc un schéma postural du corps qui permet l'accès du sujet à la spatialité, elle joue d'ailleurs un rôle fondamental dans l'entreprise de tout geste ou action volontaire puisqu'elle contribue à traduire les intentions du sujet dans le corps.

Alors que Silder emploie indistinctement les termes d'image du corps, de schéma corporel, et de modèle postural du corps, d'autres théoriciens distingueront plus clairement les notions d'image du corps et de schéma corporel. La psychanalyste François Dolto, par exemple, explique que le schéma corporel, spécifie l'individu comme représentant de l'espèce humaine et est en principe le même pour tous, tandis que l'image du corps serait propre à chacun. L'image du corps, écrit Dolto, demeure étroitement liée au sujet et à son histoire :

L'image du corps est la synthèse vivante de nos expériences émotionnelles : interhumaines, répétitivement vécues à travers les sensations érogènes électives, archaïques ou actuelles. [...] L'image du corps est à chaque moment mémoire inconsciente de tout le vécu relationnel, et, en même temps, elle est actuelle, vivante, en situation dynamique, à la fois narcissique et interrelationnelle : camouflable ou actualisable dans la relation ici et maintenant, par toute expression langagière, dessin, modelage, invention musicale, plastique, comme aussi mimiques et gestes.⁶

Sur ce point, la psychanalyste rejoint néanmoins Silder dont la thèse tend à démontrer que l'image du corps est une entité changeante, en croissance et en développement, qu'elle est « en perpétuelle autoconstruction et autodestruction interne.⁷ » Il s'agit d'une cartographie toujours changeante de l'intensité des expériences du sujet, mesurant non seulement les changements psychiques, mais également les changements physiologiques que subit le corps quotidiennement. L'image du corps établit les distinctions par lesquelles le corps est généralement

⁶ Françoise Dolto, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 22-23.

⁷ Paul Silder, *op. cit.*, p. 40.

compris – les distinctions entre son extérieur ou sa peau et son intérieur ou ses organes, entre les organes et les processus, entre les relations passives ou actives et entre les positions de sujet ou d'objet⁸. L'investissement psychique dans le corps demeure autant dépendant des relations du sujet avec les autres que des sensations et de la libido propre au sujet. Ainsi, la topographie de notre image du corps se définit et se modifie constamment au gré de nos actions, nos émotions et nos rencontres. Elle se développe en situation de communication et demeure donc liée à l'image du corps des autres. De même, nous avons une expérience de l'image du corps des autres, étroitement intriquée avec l'expérience de notre propre image du corps⁹. Tout type de contact avec autrui serait donc sous-tendu par l'image du corps. En ce sens, l'image du corps résulte de conceptions socioculturelles communes du corps et d'idées partagées à propos de corps particuliers.

Bien qu'elle maintienne que les travaux menés par Shilder sur l'image du corps offrent une avenue théorique des plus intéressantes pour repenser les relations entre le corps et l'esprit, Grosz reproche toutefois à Shilder de ne pas tenir compte de la dimension sexuée du corps¹⁰. Elle déplore que le neurophysiologue ne spécifie pas que l'expérience masculine est prise comme la norme et que l'expérience des femmes n'est discutée que dans la mesure où elle s'éloigne de son schéma référentiel ou qu'elle permet des comparaisons. L'image du corps s'avère néanmoins une notion intéressante dans une perspective féministe, car elle démontre l'impossibilité de concevoir le corps et l'esprit comme deux pôles binaires et mutuellement exclusifs. De plus, les divers théoriciens et cliniciens qui se sont penchés sur la question ont démontré la flexibilité et la malléabilité de l'image du corps à des transformations, sa constante modification selon les changements sociaux, biologiques, psychiques ou environnementaux significatifs. Ainsi, l'image du corps ne sert pas à traduire la

⁸ Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 84.

⁹ Paul Shilder, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 82.

matérialité du corps en des termes conceptuels ; elle démontre plutôt l'impossibilité de séparer les éléments biologiques des éléments psychiques, elle témoigne de leur mutuelle dépendance et révélerait donc le lien intime entre la question de la différence sexuelle et de l'identité psychique¹¹.

L'expression « image du corps » pourrait donc être employée de façon assez large pour référer aux multiples images, métaphores, symboles et représentations qui participent à la construction des diverses formes de subjectivité. Les théoriciennes féministes utilisent d'ailleurs cette notion dans un sens plus élargi pour désigner « those ready-made images and symbols through which we make sense of social bodies and which determine, in part, their value, their status and what will be deemed their appropriate treatment.¹² » Cette définition de l'image du corps proposée par Moira Gatens ne renvoie pas seulement au corps biologique, mais plutôt au corps psychique et imaginaire, à une conception du corps sexué, culturellement et historiquement spécifique, qui se construit à travers des expériences personnelles, un discours commun et des pratiques institutionnelles. Nous retiendrons ainsi pour cette étude que l'image du corps s'avère une image *sexuée* qui tient compte de la matérialité du corps. En outre, les concepts d'images du corps ou d'anatomies imaginaires discutés par Gatens et Grosz révèlent que les idées que nous nous faisons des corps sont interprétées à travers un investissement psychique et se traduisent de façon symbolique par diverses formes de représentation.

2.2.1 Les œuvres comme images du corps

Shilder explique que le seul fait pour nous de voir quelque chose déclenche immédiatement une activité musculaire et apporte un changement dans la perception

¹¹ Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 85.

¹² Moira Gatens, *Imaginary Bodies : Ethics, Power, and Corporeality*, New York et London, Routledge, 1996, p. viii.

que nous avons de notre corps propre¹³. L'importance du corps physique, psychiquement représenté, devient alors fondamentale dans l'expérience de réception des œuvres, particulièrement devant des représentations anthropomorphiques. En ce sens, nous pouvons supposer que la pratique artistique offre un lieu public de soi où l'image du corps est vivement sollicitée. L'œuvre d'art invite ainsi le spectateur à se projeter dans l'image et à établir des comparaisons entre l'image mentale qu'il se fait de son corps propre et celle qui est mise en scène par le discours symbolique plastique. À partir de ces prémisses, il serait possible d'affirmer que l'artiste projette inévitablement, par ses œuvres anthropomorphiques, une mise en représentation de la rencontre entre les images du corps et le schéma corporel. En effet, l'image du corps demeure omniprésente et elle est définie dans/par le langage visuel qui nous révèle de nombreuses données sur la perception que nous avons de nous-mêmes, de nos rapports avec les autres et le monde dans lequel nous évoluons¹⁴. Comme l'explique Jocelyne Lupien, l'image du corps et l'espace qui l'entoure, peuvent donc être considérés comme des comptes rendus visuels de la perception du corps propre dans l'espace et même de l'état organismique de celui qui a réalisé cette œuvre plastique¹⁵. Ainsi, dans le cadre de ce mémoire, nous analyserons les œuvres vestimentaires et les représentations de la femme en tant qu'image du corps et nous intéresserons aussi à l'espace qui permet d'appréhender ces images.

2.2.2 L'influence du vêtement sur l'image du corps

L'image du corps, nous l'avons mentionné précédemment, n'est pas une image d'un corps isolé. Au contraire, elle implique des relations étroites entre le corps, les coordonnées spatiales, les objets et les autres corps présents dans l'espace : « Tout ce qui participe des mouvements conscients de notre corps est ajouté au modèle que

¹³ Paul Schilder, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴ Jocelyne Lupien, « Le corps morcelé, l'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art », *Espace*, n° 23, 1993, p. 26.

¹⁵ *Ibid.*

nous avons de nous-même et fait désormais partie de ces schémas : le pouvoir de localisation peut s'étendre chez une femme jusqu'à la plume de son chapeau.¹⁶ » L'image du corps, écrit Shilder, est donc labile et changeante, « elle peut se dilater et se rétrécir; elle peut abandonner certains de ses éléments au monde extérieur; elle peut en incorporer d'autres.¹⁷ » Ainsi, tout objet qui entre en contact intime avec la surface du corps et y demeure assez longtemps sera naturellement intégré à l'image du corps. Dans nos rapports intersubjectifs quotidiens, par exemple, nous assimilons les vêtements portés par les autres à l'image que nous nous faisons de leur corps. Selon Shilder, les vêtements à eux seuls peuvent d'ailleurs modifier complètement l'image du corps :

Dès que nous mettons un vêtement quelconque, il s'intègre automatiquement dans l'image du corps et se remplit de libido narcissique. Même quand nous ne les portons pas, ils continuent à faire partie de notre corps. Dans la mesure où les vêtements font partie du schéma corporel, ils deviennent tout aussi signifiants que les autres parties du corps et peuvent avoir les mêmes significations symboliques.¹⁸

Ces explications nous amènent donc à croire que, dans les arts visuels, le vêtement peut devenir un outil efficace de représentation de l'image du corps, un relais entre l'univers extérieur et soi, entre le « moi-ici » et le « moi-là ». ¹⁹ Ainsi, il n'apparaît donc pas étonnant de constater qu'au cours des dernières décennies, de nombreux artistes aient emprunté le vêtement comme motif et matériau de leurs œuvres. Selon Shilder, le fait d'ajouter des masques et des vêtements à l'image du corps serait un moyen de triompher de ses limitations corporelles²⁰. Dans les œuvres d'art, lorsqu'il n'y a pas de corps réel sous les vêtements représentés, les images du corps qui nous sont évoquées relèvent de notre imaginaire, de notre expérience personnelle et des

¹⁶ Paul Shilder, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹⁸ Paul Shilder, *op. cit.*, p. 220.

¹⁹ Jocelyne Lupien, *loc. cit.*, p. 26.

²⁰ Paul Shilder, *op. cit.*, p. 221.

conceptions sociales du corps humain. Les artistes qui travaillent l'iconographie vestimentaire jouent donc sur l'ambivalence du vêtement et utilisent des stratégies formelles qui impliquent le spectateur d'un point de vue émotif et somatique. L'usage du vêtement introduit en effet un sentiment de familiarité et offre un plus grand niveau de lisibilité à l'œuvre. L'emprunt au motif vestimentaire permettrait donc aux artistes d'impliquer les sens afin de créer des œuvres qui ont un fort impact physique et psychologique sur le spectateur, favorisant ainsi la projection de soi dans l'œuvre, l'identification et l'empathie.

Par la médiation du vêtement, les œuvres nous donnent à percevoir des représentations corporelles variées que nous allons, de façon plus ou moins consciente, chercher à comparer à l'image mentale que nous nous faisons de notre propre corps. Ainsi, nous constatons qu'en modifiant l'échelle, en changeant les matériaux, en déformant le vêtement ou en travaillant systématiquement sur le revêtement du corps féminin, les représentations font naître des images du corps inhabituelles ou transgressives et altèrent la perception que le spectateur se fait de son corps propre favorisant ainsi une réception active et engagée de l'œuvre.

Lieu dense de signification culturelle et symbolique, le vêtement tel que transposé dans le monde de l'art, propose une image du corps sexuée ou « genrée ». En s'intéressant à la notion d'image du corps (*imaginary bodies*) et particulièrement à la construction de l'imaginaire culturel du corps féminin, Gatens rappelle que la femme est perçue comme un être incomplet, un réceptacle ou une enveloppe. Elle maintient que l'impact de notre imaginaire du corps féminin, considéré partiel, par rapport à la conception du corps masculin complet et intègre, s'étend de façon métaphorique dans le domaine de l'éthique et du politique où les femmes ne sont pas perçues comme ayant de l'intégrité, « precisely because they are not thought of as *whole* beings.²¹ » Dans les œuvres d'art, le vêtement devient ainsi un outil efficace permettant de

²¹ Moira Gatens, *op. cit.*, p. viii.

réarticuler des images du corps en dehors de la mimésis du corps biologique ou de dénaturiser par la caricature certaines conceptions du corps féminin :

Dress, as a pervasive vehicle for the fabrication of culturally viable subjects, is in a position to increase our sensitivity to the gap between putatively natural body and its represented, artificial counterparts ; to the body's translation by means of mechanisms of rethorical displacement ; and to structures of visibility between the observer and the representation.²²

En ce sens, nous soutenons que les œuvres des artistes choisies, en instaurant une distance critique ironique par rapport à leur représentation, peuvent contribuer à nous faire prendre conscience de la complicité tacite des hommes et des femmes dans le maintien d'une image du corps « genrée »²³. En modifiant la forme, les matériaux ou le contexte traditionnel du vêtement, les artistes arrivent à transgresser les frontières traditionnelles du corps ou à évoquer des images du corps qui viennent ébranler les certitudes du spectateur. Par leur usage parodique du vêtement, les artistes de notre corpus proposent une réinterprétation parfois critique et subversive, parfois plus conservatrice de l'image du corps féminin telle que perçue dans la société occidentale.

2.3 Le féminisme et Foucault

Parallèlement à la déconstruction du modèle binaire, un aspect influent de la pensée postmoderniste demeure l'accent donné à l'inévitable relation entre le corps, le pouvoir et le savoir. Sur ce terrain, de nombreuses intellectuelles féministes ont emprunté à Michel Foucault, non pas qu'il fut particulièrement sensible à la cause féministe ni préoccupée par la définition du genre, mais parce que ses travaux sur la construction discursive du corps offrent une base propice à l'analyse politique. L'intérêt de l'approche de Foucault réside par ailleurs dans le fait qu'elle permet de contrer une certaine immatérialité qui est souvent reprochée au postmodernisme. La

²² Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *Fashioning The Frame*, Oxford, Berg, 1998, p. 4.

²³ Moira Gatens, *op. cit.*, p. 43.

théorie foucaldienne offre une analyse dans laquelle les processus mêmes qui participent à la formation des corps sont exposés. Au lieu d'être une entité complète et préexistante, le corps tel que pensé par Foucault se présente plutôt comme la surface d'inscription des événements qui le produisent. Le philosophe a donc rejeté l'idée qu'il existe une identité fixe, préexistante à l'inscription culturelle du corps. De fait, il présente plutôt le corps comme une *tabula rasa*, une surface en attente d'inscription. Pour de nombreuses féministes, cette idée ouvre dès lors la possibilité de réinscrire le corps féminin différemment.

Toutefois, les intellectuelles féministes soulignent l'indifférence problématique du philosophe à la différence sexuelle car, pour Foucault, la sexualité demeure une organisation historique spécifique du pouvoir, du discours et des corps, qui produit le sexe comme un concept artificiel. La métaphore du corps comme page blanche ne tient donc pas compte de la spécificité biologique sexuée de l'individu. D'un point de vue des études sur le genre, le statut ontologique et politique du corps chez Foucault soulève des réticences et des questionnements relatifs à l'inscription sociale : Est-ce que des corps sexuellement différents nécessitent des instruments d'inscription différents? Est-ce l'inscription même du pouvoir sur le corps qui produit les corps comme étant sexuellement différents? Y a-t-il un continuum (sexuel, biologique) de différence entre les corps que le pouvoir divise et organise en des formes culturelles variables?

À ce modèle d'inscription corporelle qui présente un intérêt certain dans une perspective féministe, mais qui apparaît somme toute insatisfaisant, Elizabeth Grosz propose un modèle plus complexe tenant compte de la matérialité du corps, de sa nature sexuée : « Perhaps then, a more appropriate model for this kind of body writing is not the writing of a blank page but a model of etching, a model which needs to take into account the specificities of the materials being thus inscribed and

their concrete effects in the text produced.²⁴ » À la place de la conception foucauldienne d'inscription corporelle, Judith Butler propose quant à elle un retour de la notion de matière (*matter*), non pas en tant que site ou surface, « but as *a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface we call matter*.²⁵ » L'auteure explique que ce processus de matérialisation doit néanmoins être pensé en relation avec les effets productifs et matérialisants des pouvoirs régulateurs tels que décrits par Foucault.

2.3.1 La notion de pouvoir disciplinaire

Foucault propose une re-conceptualisation de la notion de pouvoir²⁶ dans laquelle le pouvoir ne s'avère ni orchestré, ni autoritaire, toutefois, il produit et normalise les corps afin de préserver les relations de dominance et de subordination déjà établies. Ainsi, pour le philosophe, le pouvoir n'est pas une possession détenue par certains individus ou groupes d'individus, mais consiste plutôt en une dynamique active, un réseau de forces non centralisées. Ces forces ne seraient toutefois pas aléatoires, mais configurées en relation avec des formes historiques particulières. D'autre part, l'accomplissement de ces forces ne se fait pas de façon magistrale, mais par des procédés d'origines diverses qui régularisent de manière infinitésimale les éléments de la construction de l'espace, du temps, du désir et de l'incarnation. Enfin, – et cet aspect demeure fondamental dans les appropriations féministes de Foucault – les formes de subjectivité reconnues sont maintenues à travers une autosurveillance individuelle et une autoconformation aux normes établies. Le pouvoir, selon Foucault, utilise, voire produit les désirs et les plaisirs du sujet, afin de créer des savoirs et des vérités qui peuvent procurer des techniques de surveillance et de

²⁴ Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 191.

²⁵ Judith Butler, « Bodies that Matter », in *Feminist Theory and the Body : A Reader*, Janet Price et Margrit Shildrick (éd.), New York, Routledge, 1999, p. 239. Les italiques sont de l'auteure.

²⁶ Cette idée est notamment développée dans *L'œil du pouvoir* (1977), *Surveiller et punir* (1979) et *L'histoire de la sexualité* vol.1 (1980). La question de la résistance qui en découle est ensuite discutée dans *Le sujet et le pouvoir* (1983).

contrôle du corps améliorées, plus raffinées et plus efficaces, dans une spirale de « pouvoir-savoir-plaisir ». Le corps devient donc le médium sur lequel le pouvoir opère et à travers lequel il fonctionne et se matérialise.

De fait, ce modèle demeure utile pour analyser la domination masculine et la subordination féminine, qui, dans le contexte occidental contemporain semble reproduit à travers une conformation volontaire aux normes définissant la masculinité et la féminité. Les idées de Foucault s'avèrent notamment pertinentes pour une réflexion sur les disciplines contemporaines d'exercice, de diète et d'esthétique²⁷. Ces pratiques volontaires entraînent le corps à la docilité et à la conformité aux normes culturelles et sont à la fois expérimentées en termes de pouvoir, de plaisir et de contrôle de soi. Foucault maintient également que les relations de pouvoir ne sont pas sans failles et qu'elles présentent toujours des ouvertures où des points de résistance peuvent émerger et générer de nouvelles formes de subjectivité. En d'autres termes, là où il y a pouvoir, il y aurait aussi résistance. S'il est vrai que l'incarnation d'un corps docile n'offre parfois que l'illusion d'un certain pouvoir, il demeure néanmoins possible que cette docilité ait des répercussions libératrices réelles sur le plan individuel ou entraîne une transformation culturelle. Susan Bordo illustre cette idée :

[...] the woman who goes on a rigorous weight-training program in order to achieve a currently stylish look may discover that her new muscles also enable to assert herself more forcefully at work. Or – a different sort of example – “feminine” decorativeness may function “subversively” in professional contexts which are dominated by highly masculine artistic norms (such as academia). Modern power relations are thus unstable; resistance is perpetual and hegemony precarious.²⁸

²⁷ À ce sujet, voir Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993, 361 p.

²⁸ Susan Bordo, « Feminism and Foucault », in *Feminist Theory and the Body: A Reader*, Janet Price et Margrit Shildrick (éd), New York, Routledge, 1999, p. 254.

Certes, les premiers discours féministes qui exposaient la nature oppressive de la féminité ont très peu considéré les « plaisirs » associés à la transformation ou à la décoration du corps ainsi que leur potentiel subversif. En effet, si l'intérêt initial des féministes envers Foucault s'est davantage dirigé vers les concepts de discipline, de docilité et de normalisation, une appropriation féministe plus actuelle insiste davantage sur les possibilités multiples de résistance, d'intervention et de subversion. Bordo explique que du point de vue des intellectuelles contemporaines, les premières féministes qui ont mis l'accent sur le « conditionnement social » du corps féminin, puis, ensuite, sur sa « normalisation », sous-estimaient la nature instable de la subjectivité et le potentiel créatif des individus par lequel des sujets nomades, fragmentés et actifs peuvent ébranler les discours dominants²⁹. Dans cette optique, il semble que des avenues de résistance s'offrent dans les interstices des discours dominants et que les individus aient des opportunités sans cesse renouvelées de créer des savoirs qui s'opposent ou qui échappent à l'idéologie en place.

2.3.2 Le vêtement : entre discipline du corps et transgression des normes

Bien que Foucault ait rarement discuté directement du vêtement ou de la construction du genre, ses travaux sur le corps comme axe de la vie sociale orientent néanmoins nos réflexions sur l'investigation du corps féminin et de ses appendices comme lieu de résistance au système hégémonique. Le philosophe s'est longuement intéressé à la manière dont les différentes formes de pouvoir sont déployées dans la société à travers des pratiques spécifiques. Ses observations se sont entre autres portées sur les institutions de l'ère moderne (prisons, asiles, écoles, manufactures) et aux pratiques disciplinaires visant à produire un corps docile, un corps entraîné pour la performance et la rentabilité, un corps en représentation qui évoque l'ordre, la propreté, l'efficacité. Il identifie à cette époque un changement fondamental dans les opérations de pouvoir : le passage d'une société du spectacle à une société de

²⁹ Susan Bordo, « Feminism and Foucault », *op. cit.*, p. 255.

surveillance et d'un régime de punition à un régime de discipline. Selon Foucault, le corps est le pivot de ce changement et demeure indissociable de la fonction du regard. Dès lors, le corps est intégré de plus en plus au discours, il est supervisé, observé et contrôlé par diverses disciplines. Tandis que certaines pratiques disciplinaires coercitives et violentes comme la torture, par exemple, se voient délaissées, le contrôle du corps s'internalise et s'opère désormais par une autosurveillance. De plus, la sexualité entre aussi dans le discours avec l'essor des disciplines comme la médecine, la psychiatrie ou la sexologie. Ces procédés de surveillance persisteront au XX^e siècle alors que la société de consommation fait apparaître de nouvelles formes de discipline qui s'opèrent notamment à travers la publicité, la mode et la culture populaire³⁰.

Pour Foucault, le corps moderne se caractérise donc par sa docilité, notion dans laquelle convergent les éléments de savoir et de contrôle, le corps analysable et le corps manipulable. Or, l'habillement demeure un des moyens efficaces de rendre le corps docile. Par exemple, la multiplication des uniformes au XIX^e siècle aurait contribué à ce régime de discipline. La mode a également été utilisée dans la société bourgeoise comme moyen de régulation, de contrôle et de maintien de l'ordre social³¹. La notion de discours emprunté à Foucault, permet ainsi d'analyser la mode comme étant un domaine discursif qui établit des paramètres autour du corps et de sa représentation. La mode – comprise ici comme une suite de changements successifs de style – qui est le système dominant qui gouverne l'habillement dans les sociétés occidentales, est liée à des opérations de pouvoir marquant originalement des divisions de classe, et jouant aujourd'hui un rôle crucial dans la définition des limites de la différence sexuelle.

³⁰ Janet Wolff, *op. cit.*, p. 125.

³¹ Elizabeth Wilson, « Fashion and the Postmodern Body », in *Chic Thrills*, Juliet Ash et Elizabeth Wilson (dir. publ.), Berkeley, University of California Press, 1993, p. 10.

Le vêtement marque les frontières du corps et détient un rôle médiateur entre le corps individuel et le corps collectif de la société. Il joue ainsi un rôle fondamental dans la fixation et le maintien des frontières. Professeures à l'Université de Westminster, Alexandra Warwick et Dani Cavarallo expliquent que la société s'organise à travers l'habillement en une série de frontières observables³². Dans un premier temps, des divisions sont érigées sur le corps individuel par les différents articles vestimentaires. Puis, le vêtement marque les frontières du corps individuel en séparant les différents corps les uns des autres et permet enfin de distinguer un ensemble de corps d'un autre groupe. Dans cette perspective, les vêtements peuvent donc jouer un rôle important et très complexe dans la dynamique de discipline et de transgression :

Any exploration of dress in relation to social structures through which bodily functions and rhythms are regimented and appropriate forms of desire accordingly sanctioned will show that clothing cannot be seen as simply *disciplining* the body or as simply proving means of *transgression*. The ambivalent and undecidable nature of dress contributes, in fact, to the production of an eminently hybrid social space. Like power in one of Foucault's formulations, the strategies of control intrinsic to the discourse of clothing are simultaneously restrictive and potentially subversive, [...] If clothing represses by constructing the body and organizing desire, it also holds enabling potentialities centered on pleasure and affectivity in the production of meanings and interpretations.³³

Ainsi, la dialectique du corps et du vêtement présente dans l'art contemporain engendre un discours autour des pratiques disciplinaires, puisque l'habillement et la mode permettent de contrôler la représentation du corps et de le rendre conforme à diverses exigences et à des fonctions culturelles spécifiques. De ce point de vue, le vêtement peut être analysé comme site de pouvoir, un lieu dense de significations qui peut devenir un point de transfert complexe de relations de pouvoir. En somme, les travaux de Foucault et, plus particulièrement son appropriation par les intellectuelles

³² Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame*, Oxford et New York, Berg, 1998, p. 79.

³³ *Ibid.*, p. xxi.

féministes, suggèrent que l'habillement demeure un outil puissant de contrôle social et de domination, mais peut s'avérer simultanément un moyen efficace de résistance³⁴. Dans les analyses des œuvres de Sterbak et de Beecroft, nous tenterons de démontrer comment les usages spécifiques du vêtement sous-tendent un commentaire engagé sur les relations de pouvoir, la discipline du corps et la construction du féminin à l'intérieur d'un régime visuel. Nous verrons plus loin que les modalités d'habillement ou de dévoilement mises de l'avant dans les représentations permettent une transgression des frontières du corps ou des normes établies, un renversement des discours dominants.

2.4 La théorie du genre performatif

Dans *Gender Trouble*, un essai fondateur des études sur le genre et de la théorie *queer*, Judith Butler soutient que les catégories fondamentales de sexe, de genre et de désir seraient des effets d'une formation spécifique de pouvoirs. Afin d'étayer sa thèse, elle procède à une forme d'enquête critique que Foucault, en reformulant Nietzsche, qualifiait de « généalogie ». La généalogie critique, telle que menée par Butler, refuse de chercher les origines essentielles du genre ou d'une identité sexuelle authentique ; elle examine plutôt les enjeux politiques en désignant à la fois comme *origine* et comme *cause* ces catégories d'identités qui seraient en réalité les *effets* des institutions, des pratiques et des discours normatifs.

³⁴ Suivant le point de vue de Caroline Ramazanoglu, Joanne Entwistle souligne que la notion de subversion ou de renversement du discours, utile pour la pensée féministe, n'est toutefois pas développée en profondeur dans l'analyse de Foucault : « In failing to produce any account of how discourses get taken up in practice, Foucault also fails to give an adequate explanation as to how resistance to discourse is possible. Moreover, his analysis lacks sensitivity to the body and the environment of the self and tends to assume a notion of the "passive body" thereby failing to explain how individuals may act in an autonomous fashion. If bodies are produced and manipulated by power, then this would seem to contradict Foucault's concern to see power as force relations which are never simply oppressive. Such an account might lead to the discussion of fashion and dress as merely constraining social forces and thus neglect the way individuals can be active in their selective choices from fashion discourse in their everyday experience of dress. » Joanne Entwistle, « The Dressed Body », in *Body Dressing*, Joanne Entwistle et Elizabeth Wilson (éd.), Oxford, Berg, 2001, p. 41-42.

Dans un premier temps, l'auteure remet en question le statut de la « femme » en tant que sujet du féminisme et discute de la distinction sexe/genre. Selon Butler, le mouvement féministe aurait commis une erreur fondamentale en tentant de faire valoir les femmes comme un groupe homogène partageant des caractéristiques et des intérêts communs. Cette pratique aurait contribué à renforcer une vision binaire des genres selon laquelle le monde se divise en deux groupes distincts : les hommes et les femmes. Ainsi, au lieu d'ouvrir les possibilités et de permettre à la personne humaine de choisir et de forger sa propre identité individuelle, le féminisme aurait fermé la porte à toute option : « Feminist critique ought to understand how the category of women, the subject of feminism, is produced and restrained by the very structured of power through which emancipation is sought.³⁵ » Butler affirme que les femmes ne doivent pas être pensées comme une catégorie ontologique mais plutôt comme des entités multiples et discontinues.

En examinant la pensée de plusieurs intellectuelles féministes – De Beauvoir, Irigaray, Wittig –, Butler admet que le courant matérialiste a, depuis longtemps déjà, rejeté l'idée d'un déterminisme biologique. Toutefois, l'auteure remarque que le féminisme rend compte d'une culture patriarcale selon laquelle les genres féminins et masculins sont inévitablement construits par la culture sur des corps « femelles » ou « mâles ». Pour Butler, le féminisme nous ramène donc à une certaine fatalité engendrée par le sexe biologique et ne laisse aucune place au choix et à la différence : « The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex or is otherwise restricted by it.³⁶ »

En souhaitant se distancier des catégories exclusives régissant les définitions identitaires, les défenseurs d'une théorie *queer* proposent une définition de l'identité

³⁵ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Londres et New York, Routledge, 1990, p. 2.

³⁶ *Ibid.*, p. 6.

comme un mouvement perpétuel et suggèrent une construction des genres radicalement indépendante du sexe, présentant ainsi le genre comme un artifice flottant. « You are born naked, the rest is drag », affirmait RuPaul, le célèbre *dragqueen*. En effet, pour Butler, le genre n'est pas un attribut fixe d'une personne, mais plutôt une variable fluide et changeante selon les contextes et les moments donnés : « as a shifting and contextual phenomenon, gender does not denote a substantive being, but a relative point of convergence among culturally and historically specific sets of relations.³⁷ » Butler remarque que nous prenons généralement pour acquis que le sexe (homme/femme) détermine naturellement le genre (masculin/féminin) et que ce dernier entraîne nécessairement le désir vers le genre opposé. Or, l'auteure démolit cette conception en démontrant que le genre et le désir demeurent flexibles et ne s'avèrent pas déterminés par les autres facteurs stables.

Afin de repenser les catégories de genre en dehors de la métaphysique de la substance, Butler s'inspire des travaux de Michel Foucault qui reprennent eux-mêmes la pensée élaborée par Nietzsche dans *Généalogie de la morale*. Dans cet ouvrage, le philosophe allemand développait une théorie selon laquelle il n'y aurait pas d'« être » caché derrière le *faire* et le *devenir*, l'acteur ne serait qu'une fiction ajoutée à l'acte et l'acte représenterait tout. Appliquée à la notion de genre, cette idée permet de déduire le corollaire suivant : « There is no identity behind the expressions of gender ; that identity is performatively constituted by the very “ expressions ” that are said to be its results.³⁸ » Dans cette perspective, le genre relève de la performativité et se définit donc par ce que l'on *fait* à un moment donné plutôt que par ce que l'on *est* universellement. Autrement dit, le genre demeure une stylisation répétée du corps, une improvisation pratiquée dans un cadre régulateur très rigide qui se fixe avec le temps afin de produire l'*apparence* d'une substance, d'une identité naturelle. Si le

³⁷ Judith Butler, *op. cit.*, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

genre se construit en fonction de certaines normes, Butler explique que ces normes sont celles-là mêmes qu'il incarne et qui le rendent socialement intelligible. Le genre s'avère ainsi le résultat de normes sociales incorporées. Par exemple, l'auteure prétend que le fait que les hommes puissent affirmer se sentir homme ou les femmes se sentir femme, démontre que l'expérience d'une disposition psychique ou d'une identité culturelle « genrée » est considérée comme un accomplissement³⁹. Ainsi, la division binaire du masculin/féminin qui nous apparaît aujourd'hui si naturelle s'avère en fait construite par un pouvoir régulateur. Dans ce contexte, il est même devenu nécessaire de se conformer aux conventions de genre afin de garantir notre lisibilité en tant qu'être social et de mener une existence viable. C'est donc dire que même si le genre, libéré de sa subordination au donné biologique, relève de constructions sociales et culturelles naturalisées, les conventions qui participent à le définir ne sont pas aisément mobiles.

En développant une généalogie politique de l'ontologie du genre, Butler vise à « défaire » le caractère substantiel du genre en ses actes constitutifs, à situer et à rendre compte de ses actes à l'intérieur des cadres obligatoires mis en place par les différentes forces qui contrôlent la construction sociale du genre. Selon Amelia Jones, la théorie du genre performatif, telle que développée par Butler, présente un cadre intéressant afin d'analyser les images « as *enactments* of particular embodied subjects (rather than, necessarily, frozen fetiches for male viewer's delectation).⁴⁰ » Afin de comprendre comment les images conditionnent la position des femmes dans la société, le concept de performativité offrirait donc un modèle théorique qui semble aujourd'hui plus pertinent que la formule rigide du *gaze* et du fétiche. En définitive,

³⁹ L'auteure évoque ici la chanson d'Aretha Franklin « You make me feel like a natural woman ». Un tel exemple suggère que la féminité serait elle-même un concept issu d'une pensée masculiniste et d'un système binaire puisqu'elle ne se définit qu'en fonction du regard de l'homme.

⁴⁰ Amelia Jones, *The Feminism and the Visual Culture Reader*, Londres et New York, Routledge, 2003, p. 370.

le genre ne sera considéré qu'à travers son incarnation dans un contexte social dont les artistes tentent de rendre compte.

2.4.1 Mascarade et autres stratégies parodiques

Bien avant l'émergence des études sur le genre (*gender studies*), la psychanalyste Joan Riviere⁴¹, développait l'idée selon laquelle le concept de féminité serait en soi une mascarade. L'auteure explique que le masque de la féminité serait en quelque sorte un mécanisme de défense. « On pourrait donc assumer et porter sa féminité comme un masque, à la fois pour cacher que l'on possède la masculinité et pour éviter les représailles au cas où cela se saurait. ⁴² », explique-t-elle. Bien que Riviere diagnostique la mascarade comme étant pathologique, elle identifie néanmoins ce phénomène comme un élément fondamental de la définition même de la féminité. Ainsi, la mascarade ne cacherait pas une vraie féminité : « Je ne suggère pas qu'une telle féminité existe ; radicale ou superficielle, elles sont la seule et même chose⁴³ », précise-t-elle. Inspirée par ce texte fondateur, la féministe française Luce Irigaray, soumettra plus tard que l'idée d'une mascarade délibérée de la part du sujet féminin puisse s'avérer une avenue de résistance, de subversion et de *resignification*⁴⁴. Selon elle, la mascarade ou la *mimésis* permettrait ainsi à la femme d'instaurer une distance critique par rapport à sa représentation culturelle. L'émergence d'une théorie *queer* qui insiste sur le caractère fluide de l'identité et encourage la prolifération des identités en dehors du cadre binaire patriarcal et hétérosexuel viendra, plus tard, radicaliser l'idée de l'identité de genre en tant que mascarade.

⁴¹ Texte publié originalement en anglais sous le titre « Womanliness as a Masquerade », *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10, 1929, p. 303-313. Pour la traduction française, voir « La féminité en tant que mascarade », in *Féminité, Mascarade : études psychanalytiques*, Marie-Christine Hamon (éd.), Paris, Éditions du Seuil, 1994.

⁴² Riviere citée dans Sarah Wilson, « Féminités-mascarades », in *Fémininmasculin : Le sexe de l'art*, catalogue d'exposition, Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé (dir. publ.), Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 294.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1977, 217 p.

Ainsi, dans le dernier chapitre de *Gender Trouble*, Butler propose des stratégies qui permettraient de dénaturiser et *resignifier* les catégories de corps, de genre et de sexualité et ainsi de dépasser le cadre binaire de compréhension. Les références aux troubles de genre, au mixage du genre ou au transgenre suggèrent déjà que le genre pourrait dépasser ce binôme masculin/féminin tel que naturalisé. Selon la thèse soutenue par Butler, tous les individus pratiquent, de façon bien souvent involontaire, une performance de genre, une mascarade identitaire. Mais, en prenant conscience de ce caractère performatif, certains individus pourraient contribuer à ébranler les normes de genre et forcer la société à repenser la compréhension binaire de l'identité. La perte des normes de genre entraînerait, selon Butler, une prolifération des configurations de genre, déstabilisant l'idée d'une identité substantive. Entre autres actions corporelles subversives, Butler suggère le travestissement, la parodie et la répétition ironique. Elle explique que les pratiques de répétition parodique d'un genre mettent en lumière tout l'artifice de sa construction :

Hence, there is a subversive laughter in the pastiche-effect of parodic practices that in which the original, the authentic, and the real are themselves constituted as effects [...] The parodic repetition of gender exposes as well the illusion of gender identity as an intractable depth and inner substance.⁴⁵

L'incarnation d'un genre requiert une performance quotidienne *répétée* qui est à la fois une reconstitution et une ré-expérience d'un ensemble de significations socialement établies, une forme ritualisée de légitimation. Bien que jouée par des corps individuels, la performance de genre demeure un acte public et l'auteure insiste sur la dimension collective de ces actions. En effet, elle dénonce une certaine volonté stratégique des autorités de maintenir la notion de genre dans le cadre binaire. Puisque les individus inscrivent un genre sur leur corps, Butler argumente que cette surface corporelle peut aussi devenir le site d'une performance dissonante et dénaturisée qui révélerait ainsi le statut performatif de ce que l'on croit être une

⁴⁵ Judith Butler, *op. cit.*, p. 146.

identité naturelle. Ainsi, les pratiques parodiques pourraient aussi venir de mettre en lumière la distinction entre une configuration de genre encouragée et naturalisée et d'autres configurations qui apparaissent dérivées, fantasmatisques ou mimétiques.

La notion de parodie, telle que développée par l'auteure écarte toutefois l'idée de l'existence d'un genre *naturel* ou *vrai* ; elle serait en quelque sorte une imitation sans original. Selon Butler, la parodie et les diverses formes de représentations hyperboliques du *naturel* ont donc pour but de révéler, par leur exagération même, le statut fondamentalement fantasmatique d'une supposée identité « genrée » :

This perpetual displacement constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and recontextualisation ; parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities. [...] As imitations which effectively displace the meaning of the original, they imitate the myth of originality itself. In the place of an original identification which serves as a determining cause, gender identity might be reconceived as a personal/cultural history of received meanings subject to a set of imitative practices which refer laterally to other imitations and which, jointly, construct the illusion of a primary and interior gendered self or parody the mechanism of that construction.⁴⁶

Bien que la figure du *dragqueen* s'avère exemplaire de cette idée, il ne faudrait pas voir dans l'ouvrage de Butler un appel à la prolifération des performances de travestis. En effet, si les inversions carnavalesques ou les figures de travestis peuvent contribuer à une dénaturalisation, elles peuvent également favoriser une réitération des normes de genre. Butler soutient, par ailleurs, qu'il demeure valable de répéter les normes de genre associées à son propre sexe, mais de façon consciente, et non pas dans le but unique de se rendre conforme au mirage ontologique de ce qu'une femme ou un homme devrait être : « the task is not to repeat, but how to repeat or, indeed, to

⁴⁶ Judith Butler, *op. cit.*, p. 138.

repeat and, through a radical proliferation of gender, to displace the very gender norms that enable the repetition.⁴⁷ »

En somme, bien que la répétition parodique, ce que Rosi Braidotti nomme pour sa part la « philosophie du comme si », offre des possibilités de résistance intéressantes, cette stratégie ne s'avère toutefois pas subversive en soi :

Parody by itself is not subversive, there must be a way to understand what makes certain kinds of parodies repetitions effectively disruptive, truly troubling, and which repetitions become domesticated and recirculated as instruments of cultural hegemony. A typology of actions would clearly not suffice, for parodic displacement, indeed, parodic laughter, depends on a context and reception in which subversive confusion can be fostered.⁴⁸

Tant Butler que Braidotti nous préviennent que la répétition ne constitue pas une fin en elle-même, car elle risquerait de se voir récupérer comme instrument d'hégémonie culturelle. L'intérêt de la pratique du « comme si » réside davantage dans son potentiel à ouvrir, à travers des répétitions et des stratégies mimétiques, des espaces où des formes alternatives d'actions féministes sont rendues possibles⁴⁹. En d'autres mots, la parodie peut être porteuse d'un pouvoir politique dans la mesure où elle est soutenue par une conscience critique qui vise à transformer les codes dominants.

2.4.2 Théorie *queer*, parodie et art contemporain

Dans le contexte du postmodernisme, le développement des études sur le genre et l'émergence d'une théorie *queer* autour des années quatre-vingt-dix laisse croire que plusieurs artistes utilisent le vêtement comme stratégie subversive de parodie ou de mascarade afin de réaliser des œuvres qui brouillent ou transgressent

⁴⁷ Judith Butler, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 139.

⁴⁹ Rosi Braidotti, « Cyberfeminism with a Difference », in *Utrecht University Department of Women's Studies*, 1996. En ligne. <http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm>. Consulté le 8 juin 2005.

les normes sociales. Selon Nancy Spector, « Such radical rethinking of gender formation has provided new theoretical territory for a number of contemporary artists whose work addresses issues of identity, sexual orientation and cultural coercion.⁵⁰ » Dans son ouvrage, Butler a démontré que le genre ne renvoie pas à une essence de l'individu, mais plutôt à un processus performatif de stylisation du corps qui se construit dans un cadre régulateur. Afin d'être lisible par la société, l'individu adopte involontairement des attitudes, des signes et un costume propre à une convention de genre. Tout genre apparaît donc comme une forme de travestissement ou de déguisement subtilement imposé par un pouvoir politique. En suivant la pensée de Butler, il serait ainsi possible d'affirmer que les vêtements, régis par des systèmes de conventions très normatifs, constituent en quelque sorte le costume de notre performance quotidienne⁵¹. Comme l'explique Warwick et Cavallaro :

Dress emphasizes that the assumption of subjectivity is necessarily fictional, yet also a necessary fiction. It requires an awareness of the culturally sanctioned, and hence arbitrary and conventional, status of what we may term identity, individuality or selfhood. Yet it also invites a recognition of any fictional identity's own creative ability to generate further fictions.⁵²

En terme foucaldien, nous pouvons également parler d'« inscriptions vestimentaires ». Dans ce contexte, le vêtement deviendrait une inscription de genre des plus évidentes et présenterait un pouvoir subversif indéniable. En effet, l'habillement est régi par des conventions définies par un système régulateur : il informe de notre sexe, de notre statut social, de notre style de vie et de nos valeurs. Par ailleurs, l'habillement représente pour plusieurs un moyen d'expression identitaire ou de résistance aux pouvoirs en place – pensons seulement à l'habit

⁵⁰ Nancy Spector, « Freudian Slips : Dressing the Ambiguous Body », in *Art/Fashion*, Germano Celant (dir. publ.), catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New York, Distributed Art Publishers ; Milan, Skira, 1997, p. 110.

⁵¹ C'est en partie la thèse défendue par Efrat Tseëlon dans son texte « From Fashion to Masquerade : Toward and Ungendered Paradigm », in *Body Dressing*, Joanne Entwistle et Elizabeth Wilson (éd.), Oxford, Berg, 2001, p. 103-117.

⁵² Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *op. cit.*, p. 205.

distinctif des contre-cultures, depuis l'époque des dandys anglais jusqu'aux punks ou aux jeunes « *grunge* » de la société contemporaine. Outil d'inscription corporelle « genre », le vêtement devient un élément subversif lorsqu'il contrevient radicalement aux normes établies ou encore lorsqu'il exagère les traits normatifs d'un genre pour en souligner tout l'artifice. Utilisée dans les œuvres d'art, la répétition parodique des caractéristiques vestimentaires, corporelles et psychologiques du genre féminin pourrait donc participer à une stratégie subversive qui vient mettre en lumière les divers pouvoirs régulateurs imposés par la société et pourraient dès lors contribuer à ébranler la structure binaire. L'usage ironique de la forme vestimentaire désertée par le corps ou la disparition graduelle de vêtements et d'accessoires qui habillent le corps féminin apparaissent comme des négociations ponctuelles permettant de résoudre des problèmes formels liés à la représentation et la définition du féminin. Cependant, comme le rappellent toutes deux Butler et Braidotti, la répétition et la parodie ne s'avèrent pas automatiquement subversives :

The practice of « as if » is a technique of strategic re-location in order to rescue what we need of the past in order to trace paths of transformation of our lives here and now. [...] In a feminist perspective, I prefer to approach « the philosophy of as if », however, not as a disavowal, but rather as the affirmation of fluid boundaries, a practice of the intervals, of interfaces, and of the interstices. In other words, the element of repetition, of parody per se, of impersonation that accompanies the practice of « as if » cannot constitute an end in itself.⁵³

Dans le cadre de notre étude, nous chercherons donc à savoir si, dans les œuvres de Jana Sterbak et de Vanessa Beecroft, le vêtement s'insère dans une stratégie subversive ou s'il ne fait que renforcer les normes de genre, en reproduisant aveuglement les critères de la féminité. D'emblée, en adoptant la philosophie du « comme si » ou de la parodie, les artistes semblent vouloir de se repositionner par rapport à la tradition de la représentation du corps féminin dans l'histoire de l'art et exposer les règles subtiles de la construction de l'identité féminine. Si les

⁵³ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 6.

représentations du corps féminin élaborées par Sterbak ou par Beecroft résultent, pour certains, d'une attitude réactionnaire, il nous semble néanmoins qu'elles dérogent du schème de pensée binaire, qu'elles témoignent de la fluidité des frontières entre les catégories et qu'elles révèlent des corps en processus, des identités non fixes. Certes, l'objectif d'un féminisme actuel, qui relèverait d'un postessentialisme, demeure paradoxal et les images du corps féminin que nous donnent à voir les œuvres apparaissent parfois équivoques. Rappelons que le défi féministe consiste à échapper au schème binaire tout en préservant la subjectivité, un « soi » indissociable du corps. Dans les pratiques artistiques contemporaines, les risques entraînés par la perte du sujet unifié – notamment la dissolution identitaire telle qu'exposée par Jones – semblent contrebalancés par la valorisation de l'expérience du sujet, l'affirmation d'une subjectivité incarnée. En somme, certaines pratiques artistiques transgressives auraient le pouvoir d'ébranler les configurations de genre construites et maintenues par le système patriarcal et, éventuellement, d'articuler de nouvelles politiques de représentation.

CHAPITRE III

LES ŒUVRES VESTIMENTAIRES DE JANA STERBAK

3.1 Jana Sterbak

Les réflexions sur le corps, telles que développées récemment par le féminisme et les études sur le genre, tendent à rejeter le traditionnel mode de compréhension binaire pour se tourner plutôt vers les notions d'incarnation, d'*en devenir* ou de mouvance identitaire. Dans cette perspective, plusieurs théoriciennes actuelles maintiennent que le corps s'avère un élément de base de l'identité, sans toutefois laisser entendre que l'individu puisse se résumer à sa seule matérialité. De même, si la sexualité demeure un élément important dans la construction de soi, leurs études suggèrent que l'identité de genre relèverait davantage d'une dimension performative, non déterminée ontologiquement. De telles idées trouvent un écho dans les œuvres de l'artiste Jana Sterbak qui participe activement à ces questionnements fondamentaux, d'une part, avec des propositions précises élaborées en dialogue avec l'histoire de l'art et la culture visuelle ; d'autre part, en soulevant des réflexions plus élargies relative aux notions d'identité ou de subjectivité.

Les investigations de Jana Sterbak qui s'élaborent autour de la vaste question du corps adoptent souvent des motifs de substitution du corps tel le mobilier ou le vêtement. Or, l'intérêt marqué de l'artiste pour les inscriptions vestimentaires semble être en lien avec une fascination pour les processus de construction identitaire et de représentation de soi. En effet, chez Sterbak l'habillement participe à un acte d'autocréation. D'ailleurs, le vêtement devient souvent un outil de transgression des frontières du corps, de dépassement des limites physiques et psychologiques de

l'individu. Interfaces entre l'intime et le social, le naturel et le culturel, les vêtements représentent une forme iconique riche à travers laquelle l'artiste explore la construction d'une subjectivité féminine qui s'ancre dans le corps. Les vêtements de Sterbak renvoient donc toujours à la dimension corporelle et font allusion aux relations complexes qu'entretient le corps avec les mondes intérieur et extérieur. Selon Diana Nemiroff, les œuvres de Sterbak démontrent que « we are constrained as much by our physical substance as by the enveloping social fabric.¹ » En effet, à travers ses œuvres vestimentaires, Sterbak explore les interrelations du corps physique, psychologique et social qui doivent être négociées dans l'élaboration d'une position de sujet. Le corps demeure donc omniprésent dans tout le travail de l'artiste et deviendrait, selon Nemiroff, le siège d'une dynamique de pouvoir et de contrôle pouvant ébranler le patriarcat². En ce sens, la référence au corps, souvent introduite de façon oblique par l'intermédiaire du vêtement, forme traditionnellement féminine, pourrait en soi être considérée comme un engagement féministe de la part de l'artiste, bien que Sterbak ne se situe pas d'emblée dans une pratique exclusivement féministe.

Dans chacune des œuvres du corpus choisi, nous nous intéresserons plus particulièrement à la façon dont le vêtement participe à transformer l'image du corps, comment il intervient dans l'expérience de réception et s'inscrit dans une stratégie de répétition subversive. Dans le cadre ces réflexions, nous tenterons de voir non seulement quelle image du corps est véhiculée par les œuvres vestimentaires, mais aussi quels paramètres sociaux et psychiques du sujet féminin sont révélés. Nous pourrions ainsi constater que, en altérant la forme, les matériaux ou le contexte traditionnel du vêtement, Sterbak suggère des images du corps transgressives qui viennent questionner la construction du féminin, la place accordée à la femme dans l'histoire de l'art et qui forcent le spectateur à reconsidérer sa propre identité.

¹ Diana Nemiroff, *Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, p. 15.

² *Ibid.*, p. 31.

3.2 *I want you to feel the way I do... (The Dress) / Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (la robe)*

L'installation sculpturale *I want you to feel the way I do...* (fig. 3.1) s'inspire du personnage de *Médée* d'Euripide. Toutefois, le corps de Médée demeure invisible dans l'œuvre qui, à première vue, ne nous présente qu'une robe désertée par sa propriétaire. De taille humaine, la sculpture prend la forme d'une robe longue faite de maille d'acier et ornée au niveau du buste d'un fil de nichrome qui chauffe et rougit à l'approche d'un spectateur. La robe émet alors des crépitements et dégage de la chaleur, influençant ainsi la distance à laquelle le spectateur appréhende l'œuvre, l'invitant tantôt à s'approcher, tantôt à s'en éloigner. Sur un mur derrière la robe est projeté le texte d'un monologue passionnel et colérique³.

3.2.1 Une figure féminine transgressive

Avant de nous attarder plus spécifiquement à la forme médiatrice du vêtement à travers laquelle nous est présentée la figure féminine, il nous apparaît pertinent de traiter brièvement du personnage de Médée qui, selon l'artiste, aurait inspiré cette œuvre. Héroïne non conventionnelle, sorcière et mère dénaturée, Médée transgresse tous les rôles auxquels la femme a été traditionnellement confinée dans la société occidentale. Rongée par son amour pour Jason, elle trahit son père, sacrifie son frère, tue ses enfants et assassine sa rivale en lui offrant une robe de mariage empoisonnée. À cet égard, Jessica Bradley voit dans l'appropriation de Médée par l'artiste « an allegory of the perilous positioning of femininity in the patriarchal order.⁴ » D'emblée, le choix d'une héroïne mythologique subversive qui met en péril le patriarcat viendrait suggérer une lecture féministe de l'œuvre. Selon Batorowicz :

³ L'œuvre fut ainsi présentée dans l'exposition *Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991. Dans des versions subséquentes, l'artiste choisit de retirer la projection et présente alors le texte imprimé sur un panneau, près du cartel d'exposition. Voir la retranscription bilingue du texte dans l'appendice A.1.

⁴ Jessica Bradley, « Jana Sterbak : Objects as Sensation », in *Jana Sterbak*, catalogue d'exposition, Regina (Sask.), Norman Mackenzie Art Gallery, p. 44.

Sterbak's reference to this daughter model is important as it conveys the idea that the assertive daughter can be « murderous » in the sense of overthrowing or killing the father [...] That is, the assertive daughter is murderous because she troubles or presents a threat to patriarchy because her power may force the « father » to reposition himself in the context of the daughter (which may result in his loss of power).⁵

Investir un personnage féminin rebelle qui refuse de se taire et d'être mis à l'écart ne relèverait donc certainement pas d'un choix naïf de la part d'une artiste qui doit se tailler une place parmi les pères de l'histoire de l'art occidental.

Le désir de Médée, ou celui de l'artiste, qui anime la structure vestimentaire semble incontrôlable et devient alors subversif. Décrite comme « a sinister seduction machine performing for the body in absentia⁶ », la robe témoigne de pulsions contenues, d'une passion brûlante, d'un corps à vif. Puisqu'elle est animée par un désir brûlant, la *Robe* devient une figure féminine menaçante : « A testimony to the dangers of parasitical devotion, the calcined dress also mocks the conventional assumption that woman's desire is all-consuming and, when frustrated, utterly vindictive.⁷ » Par cette mise en scène d'un désir contenu mais inquiétant, l'artiste procède à une imitation parodique des mythes occidentaux qui présentent la femme comme une menace devant être contrôlée. C'est donc par la référence à une figure féminine mythique très forte et par l'évocation du désir et des excès féminins que l'œuvre laisse d'abord transparaître des problématiques féministes.

3.2.2 Être robe

D'emblée, le titre de l'œuvre place le vêtement comme un élément central de l'installation. La forme schématisée de la sculpture métallique est bien celle d'une

⁵ Beata Agnieszka Batorowicz, *Undoing Big Daddy Art : Subverting the Fathers of Western Art Through a Metaphorical and Mythological Father/Daughter Relationship*, Queensland College of Art, Griffith University, Doctorate of Visual Art, 2003, p. 98.

⁶ Jessica Bradley, *op. cit.*, p. 45.

⁷ Nancy Spector, « Flesh and Bones », *Artforum*, vol. 30, mars 1992, p. 97.

robe : des coutures sont visibles le long du tronc et des manches, les ourlets des poignets sont bien définis et des pinces ajoutent au détail du col. Bien que le vêtement soit vide, il ne renvoie toutefois pas à l'image familière d'une robe abandonnée, gisant mollement sur le sol. Au contraire, la robe métallique se tient droit debout, rigide, les bras ouverts étendus de chaque côté du corps et elle semble gonflée d'une vie sous-jacente qui confère du volume à ses formes. Par ailleurs, dans le titre de l'œuvre, la « mise entre parenthèse des mots *The Dress* à la suite de l'assertion fait de la robe un véritable locuteur et l'article *the* en marque la singularité.⁸ » Par sa stature, son activité incandescente et le texte projeté qui lui tient lieu de voix, la robe semble donc être dotée d'une âme et il devient alors difficile de la percevoir comme un simple objet : il s'agirait plutôt d'un « moi-vêtement »⁹, une entité indissociable du corps physique et psychique.

Un parallèle se dessine ici entre les préoccupations féministes concernant les notions de genre et sexe et la notion d'incarnation d'une identité socialement construite plutôt que l'incarnation de l'âme, d'une substance essentielle. Dans cet esprit, il est possible de voir une analogie entre la construction délibérée et reconnaissable par Sterbak d'un vêtement/corps comme sujet et la notion de critique des modèles identitaires imposés. En effet, par seule matérialité, la robe ne présente aucun signe d'identité propre et agit davantage comme uniforme social de la femme. Alors que la robe-corps ne présente qu'un stéréotype de la femme, qu'une icône schématisée, la subjectivité de la figure se trouverait dans le monologue projeté au mur et dans le procédé d'incandescence qui confère une âme à la robe, qui dégage une sensibilité presque humaine. En insufflant une âme dans un vêtement féminin inhabité, Sterbak nous amène donc à nous questionner sur ce qui n'est pas représenté.

⁸ Anne-Marie Ninacs, « Autoséduction et expérience esthétique : analyse de trois cas de présentation du corps humain », Montréal, Université du Québec à Montréal, 1996, p. 92.

⁹ Nous utilisons l'expression « moi-vêtement » par extention au « moi-peau », concept psychanalytique, tel que défini par Didier Anzieu, décrivant l'étagage du Moi sur la peau. Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychisme », 1995, 291 p.

La robe sans corps pourrait ainsi évoquer l'idée du « féminin-comme-absence » dans le monde et dans l'art¹⁰.

3.2.3 *La robe*, un Corps sans Organes

Selon Elizabeth Grosz, certains concepts philosophiques développées par Deleuze et Guattari, dont celui du Corps sans Organes¹¹, pourrait s'avérer utiles afin de repenser le corps, sa matérialité et de déconstruire le binôme corps/esprit. De ce point de vue, il semble que l'œuvre de Sterbak présente une parenté étonnante avec certaines des avenues théoriques qui paraissent les plus pertinentes du féminisme actuel. Dans les travaux de Deleuze et Guattari, le corps est compris comme une série discontinue de processus, d'organes, de courants, d'énergies, de substances corporelles et d'événements non corporels. Cette conception rhizomatique du corps devient intéressante dans le projet féministe qui tente de concevoir le corps en dehors des oppositions binaires qui lui sont généralement imposées. Elle offre une compréhension différente du corps et de ses liens avec les autres corps, humains ou non, animés ou inanimés, liant les organes et les processus biologiques à des objets matériels et des pratiques sociales, tout en refusant de subordonner le corps à une unité ou à une homogénéité telle que celle procurée par la subordination du corps à l'esprit ou à l'organisation biologique hiérarchique. Ainsi, dans l'œuvre de Sterbak comme chez Deleuze et Guattari, sujet et objet ne peuvent plus être compris en tant qu'entités indépendantes ni en tant qu'opposition binaire.

Bien que la robe soit animée d'une forte présence, le vêtement grillagé nous laisse entrevoir un intérieur creux. *The Dress* se présente donc littéralement comme un corps sans organes, le fil de nichrome pouvant évoquer l'énergie désirante qui circule

¹⁰ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 47.

¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Comment se faire un Corps sans Organes? », *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 185-204.

dans le corps, la passion brûlante, l'incontrôlable désir. Par le biais de cette robe, Sterbak offre une alternative à la théorisation conventionnelle du corps comme un organisme hiérarchisé. En outre, *The Dress* ne renvoie pas l'image d'un corps organisé mais plutôt celle d'un corps traversé par des intensités :

Jana Sterbak's dresses are bodies without organs, they are fields of the immanence of desire, they are alive, but only intensities circulate through them ; only the convulsions of love, of the fear of death, of frustration ; only the flaring up of beauty, of inspiration, of pain and desperation...¹²

La figure métaphorique du « Corps sans Organes » trouverait en quelque sorte une de ces illustrations possibles dans cette robe sans corps. Selon ce modèle, le corps n'est plus un écran neutre où s'incarne ponctuellement l'identité du sujet ou de l'être psychique, mais il s'agit plutôt du corps, des corps, des courants circulant dans le corps qui interagissent pour se produire, qui sont en perpétuel *devenir* :

This "becoming" reiterates the process of the subject rather than its final of fixed definition and also this "becoming" refuses the subject/object split : the subject does not become a pre-identified object. Rather, the subject "enters into relations" with a "third term". The body is process.¹³

En outre, le corps ne peut plus être perçu comme un organisme unifié et centré soit biologiquement ou psychiquement ; il est plutôt un ensemble d'éléments ou de fragments d'une machine désirante.

Au modèle proposé par Deleuze et Guattari, les critiques féministes reprochent de neutraliser l'identité féminine pour la rendre universelle et mouvante et, du coup, de dépolitiser les combats propres aux femmes et d'occulter la spécificité féminine,

¹² Rosa Martinez, « Dressed for Intensity », in *Jana Sterbak : I Want You to Feel the Way I Do*, Catalogue d'exposition, Barcelone, Fundacio La Caixa, 1993, p. 28-29.

¹³ Marsha Meskimmon, « In Mind and Body : Feminist Criticism Beyond the Theory/Practice Divide », *Make : the Magazine of Women's Art*, mars 1998, p. 4.

spécificité que les femmes ont dû longtemps défendre afin qu'elle soit représentée¹⁴. Dans cette optique, la forme – une robe, vêtement féminin – et la référence à l'histoire de Médée, aligne encore davantage l'œuvre de Sterbak avec la pensée de Grosz qui cherche un modèle qui prenne en considération la subjectivité et la spécificité féminine.

3.2.4 Pour une réception engagée

L'installation suscite l'empathie physique du spectateur et l'amène à prendre conscience de sa propre corporalité. En effet, le creux laissé par le corps absent facilite la projection du regardeur dans la structure vestimentaire, dans la peau inconfortable de la protagoniste. Sans décolleté, ne suggérant aucunement les courbes du corps féminin, la coupe très simple de ce vêtement évoque davantage l'uniforme social de la femme que la robe de soirée. Cependant, bien que la robe ne traduise pas un corps *sexy*, elle opère un pouvoir de séduction évident sur le regardant, ne serait-ce que par la force d'attraction du fil de nichrome et de la chaleur qui l'habite. D'ailleurs, le spectateur ne peut que se sentir interpellé par le désir exprimé si clairement dans le titre de l'œuvre ainsi que sur le mur derrière la robe : « I want you to feel the way I do ». Ce désir est adressé à la deuxième personne (*you*) du singulier (traduit par *tu* en français) comme à quelqu'un de familier. Le spectateur/lecteur reçoit ainsi le texte comme s'il en était le destinataire, ou alors comme s'il était le témoin voyeur de ce monologue intérieur passionné.

Malgré la présence du texte projeté, c'est d'abord notre corps qui est interpellé par l'œuvre dont le contact suscite une réaction viscérale. Activée par un œil électronique, l'œuvre met en scène une relation dichotomique d'attraction/répulsion. Tandis que les bras ouverts, dans une position qui rappelle un geste d'offrande ou

¹⁴ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 163.

d'abandon propre à l'iconographie du Christ, semblent inviter le spectateur à rejoindre la sculpture, la chaleur qui s'active à l'approche d'un corps étranger le contraint plutôt à garder ses distances. Le spectateur ne peut entrer physiquement dans l'espace intime de la robe, il doit conserver une distance sociale¹⁵. Le vêtement remplit ainsi, allant jusqu'à l'extrême, une de ses fonctions traditionnelles, celle de la protection. La structure métallique grillagée s'apparente d'ailleurs à une armure, ou pourrait aussi évoquer une clôture munie d'un fil chauffant qui empêche quiconque de s'approcher, de franchir cette zone dangereuse, interdite. Par la chaleur qu'elle dégage et le grésillement qu'elle laisse entendre : « This dress, made out of wire, represents a sense of danger to the viewer. In this sense, the dress symbolizes the assertive daughter's armour which contrasts the representation of the "violent wound" within *Flesh Dress*.¹⁶ » En effet, au-delà du sentiment de menace physique qu'elle peut inspirer au spectateur qui vient à sa rencontre, *The Dress* se tient comme une armure à la place du corps féminin et vient ainsi défier le schéma voyeuriste traditionnel de représentation.

Par ailleurs, le vêtement qui normalement protège le corps et confère une certaine assurance psychologique peut aussi devenir une cage pour l'être qui l'habite. Ici, la rigidité de la structure qui est sans possibilité de kinesthésie, l'absence de boutonnière ou de fermeture éclair, la présence du fil de nichrome ceinturant le corps comme on ligote un otage, font de la protagoniste invisible une prisonnière. « There's barbed wire wrapped all around my head and my skin grates on my flesh from the inside », dit-elle. De ce point de vue, la robe, comme un carcan métallique ou une deuxième peau inconfortable traduit un fort sentiment d'emprisonnement. Dans le monologue projeté sur la cimaise, elle exprime d'ailleurs son désir d'échapper à cette prison

¹⁵ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 151-153.

¹⁶ Beata Agnieszka Batorowicz, *op. cit.*, p. 98.

corporelle en envahissant le corps de l'autre : « I want to slip under your skin, feed on your thought, wear your clothes ».

Par le dispositif d'installation préconisé, l'artiste donne un rôle actif au spectateur et l'oblige à interagir avec la robe-sculpture. Ce dernier entre en relation directe avec l'œuvre, et doit alors se positionner en tant que spectateur et prendre conscience de son propre corps ainsi que de sa situation dans l'espace. L'ambivalence entre le désir de s'approcher et la crainte de se brûler fait écho aux sentiments conflictuels de l'amour; le fil incandescent pouvant d'ailleurs symboliser la passion brûlante, la jalousie, la colère, le désir de fusion ou la douleur du rejet. L'installation éveille la mémoire physique, fait naître des souvenirs et des associations et fait ainsi revivre au spectateur des sentiments ou des sensations basés sur son vécu ou son imagination. En somme, en impliquant le spectateur à la fois sur le plan physique et émotif par la médiation d'une forme familière, l'installation incite chacun à déduire un développement narratif basé sur sa culture ou son expérience personnelle.

3.3 *Vanitas : Flesh Dress for an Albino Anorectic / Robe de chair pour albinos anorexique*

Sans aucun doute la plus médiatisée¹⁷ des sculptures vestimentaires, *Vanitas* (fig. 3.2) est une robe confectionnée à partir d'une vingtaine de kilos de viande crue et présentée sur un mannequin de vitrine ou de couturière¹⁸. Derrière la robe, sur un

¹⁷ Au sujet de la réception de l'œuvre, voir les analyses rigoureuses de Johanne Lamoureux, « Felix Holtmann contre Jana Sterbak, une guerre d'expertise », in *Penser l'indiscipline : Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune (dir. publ.), Montréal, Optica, 2000, p. 164-177 et « La Robe de chair de Jana Sterbak : l'allégorie par la viande », *Revue d'Esthétique*, n° 40, 2001, p. 161-168.

¹⁸ Nous avons choisi de discuter ici des versions sur mannequin qui diffèrent de l'œuvre l'originale présentée sur un cintre de boucherie à la galerie René Blouin en 1987. L'œuvre existe aujourd'hui en deux versions : une version avec mannequin de vitrine dont le socle et la tige sont d'aluminium chromé, appartenant au Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou de Paris et une version sur mannequin de couture, muni de quatre pattes en bois et d'une extension en bois au cou, propriété du Walker Art Center de Minneapolis. Dans le cadre de notre étude, nous privilégions ces

mur de la galerie, est aussi accrochée une petite photographie couleur d'une jeune femme vêtue de la robe de chair, assise sur le sol, jambes repliées sur le côté, dans une pose évoquant les images tirées des catalogues de vêtements de mode féminine. Le dispositif d'installation rappelle celui de la boutique ou encore de l'atelier de couture et nous invite donc à adopter une « distance personnelle », distance permettant d'appréhender la robe dans son ensemble, de percevoir les détails de ce tissu charnel, de le toucher et même de sentir son odeur¹⁹. D'un autre côté, le matériau dégoûtant qui constitue la robe rebute la plupart des spectateurs à appréhender l'œuvre de si près, ce qui instaure une étrange relation d'attraction/répulsion. Au quotidien, nous entretenons tous un rapport très intime aux vêtements puisqu'ils sont souvent en contact direct avec notre épiderme. Transposée dans le monde de l'art et fabriquée à partir d'un matériau inhabituel, la robe suggère ainsi des sensations haptiques très puissantes chez le regardant : nous imaginons volontiers le poids de la viande sur nos épaules, la froideur et la viscosité du vêtement de chair sur notre peau. Par son dispositif d'installation et le choix des matériaux qui la composent, l'œuvre interpelle donc activement le regardant, le renvoie à sa propre matérialité et lui procure une expérience esthétique troublante où s'entremêlent fascination et dégoût.

dernières versions, car le mannequin affirme davantage la référence au corps humain et à l'esthétique de la mode. Le mannequin, surtout celui de couturière, nous paraît d'autant plus intéressant qu'il nous amène à considérer la robe de chair comme un objet de haute couture, il insiste sur la confection du vêtement et, par métonymie, sur la fabrication de la femme. Pour les détails concernant les différentes versions de l'œuvre, se référer à Richard Gagnier, « L'œuvre à refaire : existence de l'œuvre en tant qu'exposé et attitude de l'artiste face à sa reconstruction », *Espace*, n° 69, automne 2004, p. 10-17. Johanne Lamoureux a également analysé les modifications apportées par l'artiste à *Vanitas* ainsi que les connotations des diverses représentations dans « Vanitas : Robe de chair pour une albinos anorexique », *Espace*, n° 51, printemps 2000, p. 14-17.

¹⁹ Edward T. Hall, *op. cit.*, p. 87-88.

3.3.1 L'œuvre dans l'histoire de l'art des femmes

D'emblée, l'iconographie à laquelle renvoie l'œuvre de Sterbak nous amène inévitablement à situer cette sculpture charnelle dans une lignée d'œuvres féministes qui l'ont précédée. D'abord, la robe de chair s'apparente à des œuvres antérieures de femmes artistes du mouvement surréaliste qui font naître des images étonnantes en proposant des associations entre des accessoires vestimentaires féminins et de la viande. À cet égard, Nancy Spector établit un rapprochement entre la création de Sterbak et le *Lamb Chop Hat* réalisé par la *designer* de mode Elsa Schiaparelli. L'objet se constitue de côtelettes d'agneau (simulées) décorées de papillotes reposant sur le dessus d'un chapeau de femme. Selon les théoriciennes de la mode Caroline Evans et Nina Northon, ce chapeau à la fois drôle et troublant « plays on an analogy between garnishing food and the use of adornment in womens's dress, in which the “raw” of the woman is transformed into the “cooked” of femininity.²⁰ » Dans le même esprit, mentionnons aussi *My Governess* (fig. 3.3) de Meret Oppenheim, une sculpture représentant une paire de chaussures à talons hauts renversée sur une assiette et apprêtée comme un petit poulet à mettre au four²¹.

Alors que dans ces œuvres l'accessoire de mode évoque la femme par la synecdoque et font allusion à la viande en tant que nourriture, plusieurs artistes féministes des années soixante et soixante-dix associent plus directement le corps féminin à la chair animale et au sang. Par exemple, lors d'une performance orgiaque intitulée *Meat Joy* Carolee Schneeman prend plaisir à goûter, sentir et toucher des saucisses et des poulets crus tandis que pour *Sentimental Action* l'artiste Gina Pane mutile sa chair et fait perler son sang. *Vanitas* partage donc une matière commune avec ces performances, mais dans l'œuvre de Sterbak, la viande de bœuf crue

²⁰ Caroline Evans et Minna Thorton, citées dans Nancy Spector, « Flesh and Bones », *Artforum*, vol. 30, mars 1992, p. 96.

²¹ *Ibid.*

« métaphorise le corps humain à travers la forme (morphê) médiatrice d'un vêtement féminin. La viande animale, bien que littéralement présente, est *métamorphosée* en chair humaine.²² » L'allégorie de *Vanitas*, explique Johanne Lamoureux, s'élabore donc sur la frontière entre animalité et humanité.

Enfin, selon Susan Kandel, l'œuvre de Sterbak se distingue des travaux de nombreuses artistes féministes qui l'ont précédée et contiendrait en elle-même tous les éléments pour une théorie d'un nouvel art féministe :

An indeed, the meat dress, as an essay on simultaneity, offers an escape from the oppositional mentality that has for too long plagued feminist art and thought. For Sterbak refuses the either/or logic that pits those who find it impossible to picture the feminine in the absence of flesh against those who find it impossible to represent the feminine in absence of the veil. It refuses, that is, the insidious dichotomy that alineates the embodied art of Chicago and her contemporaries from the acculturated body of feminist art that has followed in its wake.²³

Le pouvoir féministe particulier de *Vanitas* résiderait donc dans le fait qu'elle évite la traditionnelle dichotomie opposant le corps « essentiel » de la femme à la culture sociale qui participe à la construction du sujet féminin. Deux tangentes ont longtemps divisé les artistes et les critiques d'art féministes : tandis que les plus radicales trouvaient réducteur de représenter directement le corps de la femme, les autres réaffirmaient la carnalité essentielle de la femme dans leurs œuvres. En explorant la subjectivité féminine par la médiation d'une robe de chair, Sterbak réalise un raccourci étonnant et échappe ainsi à toute classification. Par des moyens plastiques déconcertants, l'artiste crée une œuvre qui transcende toute opposition binaire dans la représentation de la femme.

²² Johanne Lamoureux, « La *Robe de chair* de Jana Sterbak : l'allégorie par la viande », *op. cit.*, p. 164.

²³ Susan Kandel, « Beneath the Green Veil : the Body in/of New Feminist Art », in *Sexual Politics : Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Amelia Jones (dir. publ.), catalogue d'exposition, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 198.

3.3.2 Patrilinéarité et place des femmes dans l'histoire de l'art

La confection d'une robe de viande par Sterbak nous amène d'abord à réfléchir à la façon dont le corps féminin a été utilisé dans l'histoire de l'art occidental. Selon Batorowicz :

Sterbak uses her dress as a metaphor for addressing how patriarchy has suppressed the female body (by prescribing her certain roles and dress codes) within Western art history. This metaphor simultaneously brings to focus a process of « decoding » patriarchal dress codes, in particular, Beuys' *Felt Suit*. In this sense, her dress becomes a symbol of power revealing the masculine presence that is weighted by the felt fabric of Beuys suit.²⁴

L'iconographie du vêtement en art amène bon nombre d'auteurs et de critiques d'art à établir un parallèle entre la robe de chair et les incontournables *Felt Suit* (fig. 3.5) de Joseph Beuys. Avec *Vanitas*, Sterbak met donc au défi l'autorité du travail de Beuys en remplaçant l'habit mythique par un vêtement féminin, la robe. En se réappropriant la forme vestimentaire, l'artiste revendique un domaine typiquement féminin longtemps méprisé par le grand art : les travaux d'aiguilles. En effet, bien qu'elle évoque l'univers de la mode et de la haute couture par son dispositif d'installation, *Vanitas* est fabriquée de façon artisanale à la manière d'un *patchwork*, un ouvrage traditionnellement féminin. Ainsi, Sterbak développe un langage qui lui est propre :

Through the metaphor of the *Flesh Dress*, Sterbak “constructs” a feminine language that offers an assertive daughter authority. This feminine language is similar to Irigaray's project of displacing patriarchal models as Sterbak's dress disrupts Beuys' symbolic use of organic substances such as fat.²⁵

En effet, l'utilisation que fait Sterbak de la viande peut se comparer à l'emploi symbolique de la graisse par Beuys pour signifier la relation étroite entre la vie et la mort. Toutefois, Diana Nemiroff fait remarquer que Sterbak ne semble pas partager

²⁴ Beata Agnieszka Batorowicz, *op. cit.*, p. 96.

²⁵ *Ibid.*, p. 97.

l'optimisme de Beuys, suggérant par son œuvre que la chair ne soit plus que viande dans la société de consommation actuelle²⁶.

3.3.3 Représentation transgressive du corps féminin

Afin d'être accepté socialement, le corps humain doit respecter des conventions vestimentaires. Les travaux de Lynda Nead ont démontré que dans l'art occidental, le corps féminin, s'il n'est pas vêtu, sera rendu docile par les conventions du nu artistique classique²⁷. Dans son ouvrage classique sur le nu féminin, l'auteure rappelle que, dans la philosophie cartésienne occidentale, le corps féminin demeure généralement associé à la matière et à l'informe. Dans ce contexte, elle explique que les conventions du « grand art » seraient un moyen de contrôler le corps féminin en l'encadrant, c'est-à-dire en le situant à l'intérieur des frontières sécurisantes du discours esthétique :

The female body is defined as lacking containment and issuing filth and pollution from its faltering outlines and broken surface, then the classical forms of art perform a kind of magical regulation of the female body, containing it and momentarily repairing the orifices and tears. This can, however, only be a fleeting success ; the margins are dangerous and will need to be subjected to the discipline of art again...and again.²⁸

Or, avec *Vanitas*, l'artiste brouille les conventions traditionnelles de représentation et transgresse les frontières du corps. Ambivalente et abjecte, cette robe de viande est à la fois corps et vêtement, intérieure et extérieure, humaine et animale. Son odeur envahit l'espace, ses contours sont fluides et mouvants, la frontière entre le corps et le vêtement, le sujet et l'objet demeure ambiguë. En effet, l'œuvre se trouve dans un processus de déshydratation et, comme le corps humain

²⁶ Diana Nemiroff, *op. cit.*, p. 31.

²⁷ Lynda Nead, *The Female Nude : Art, Obscenity and Sexuality*, Londres, Routledge, 1992, p. 6.

²⁸ *Ibid.*, p. 7.

vieillissant, la robe se dessèche, brunit, durcit et rétrécit au cours de son exposition²⁹. En comparaison avec la jeune fille de la photographie, la robe évoque alors l'image du corps de la femme âgée, qui n'est plus perçue comme étant désirable sexuellement et à qui la société refuse souvent toute visibilité, la reléguant hors-scène. Comme l'explique Nead :

Desirable femininity has been constructed specifically in terms of both health and beauty – to be fit for life is to be fit for art.[...] In this context that might be called “body fascism”, the image of the female body that does not conform to these ideals is both transgressive and disruptive. The image of the “imperfect” or incomplete female body can only be managed within consumer culture by rendering it invisible, or by subjecting it to the stereotypical narratives referred above.³⁰

Par ailleurs, comme le démontrent les recherches de Constance Classen, la femme a longtemps été associée, dans l'imaginaire occidental, au corps (par opposition à l'esprit), à la matérialité et au sens corporels proxémiques, c'est-à-dire l'odorat, le toucher et le goût³¹. Classen souligne même l'association de la femme, à une certaine époque, avec l'humidité froide, la moiteur, les fluides odorants, ainsi que la croyance en une prédisposition féminine à la putréfaction. C'est donc cette image du corps de la femme, véhiculée encore aujourd'hui de façon plus ou moins consciente par la société occidentale à laquelle nous confronte l'artiste dans cette œuvre subversive. Dans la photographie représentant la jeune femme vêtue de la robe qui accompagne la sculpture exposée, on remarque que le matériau se répand sur le sol en une masse rouge gluante et molle qui suggère une coulée de sang, voire un corps féminin

²⁹ Contrairement à ce que pourrait suggérer l'idée de vanité annoncée dans le titre de l'œuvre, la robe n'est pas dans un état de putréfaction, car elle a été préalablement soumise à un procédé, semblable à celui de production de bœuf *jerky*, qui permet de dégorger les morceaux de viande d'une partie de leur eau. Le séchage de la robe se complète néanmoins en cours d'exposition, ce qui en altère la texture et les dimensions. Richard Gagnier, *op. cit.*, p. 13-14.

³⁰ Lynda Nead, *op. cit.*, p. 77.

³¹ Constance Classen, *The Colors of Angels : Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, p. 63-71.

incontinent. Par cette évocation, l'artiste procède à une répétition parodique des images du corps de la femme telles que perçues par la société et contrôlées par le discours de l'art. Si l'on considère que le corps informe de la femme peut être solidifié par le biais de son habillement ou encadré par les conventions artistiques, l'œuvre de Sterbak transgresse deux fois plutôt qu'une les frontières imposées au corps féminin.

L'image du corps ainsi mise en scène s'oppose radicalement aux critères de représentation du « nu féminin idéal » valorisés par les maîtres de l'art occidental : le corps représenté est informe et ne se contient pas, ses frontières ne sont pas stables, ni bien définies. En ce sens, la robe de chair nous présente, dans une critique ironique des conventions de la représentation, une image du corps abjecte où le vêtement aporétique cache le sexe mais révèle l'informe et l'animal³².

3.3.4 La Vénus de chair ou l'image du corps écorchée vive

Certes, l'association de *steaks* de bœuf avec le corps de la femme rappelle l'idée du corps féminin comme produit de consommation ou comme marchandise standardisée. De plus, la présence du mannequin sur lequel est exposée la robe et de la photographie évoquant l'univers de la mode place aussi la femme comme objet du regard. Par cette mise en scène, l'artiste reprend donc de façon ironique le schéma voyeuriste traditionnel qui objectifie le corps féminin sous le regard dominant, le *male gaze*. Comme l'explique McLerran, en évoquant le corps féminin par son absence même, « Sterbak's work thus becomes a form of viable resistance to patriarchal oppression by disrupting a masculine signifying economy.³³ » Ainsi, la

³² Julia Kristeva, « Of Word and Flesh : An Interview with Julia Kristeva by Charles Penwarden », in *Rites of Passage : Art for the End of the Century*, Stuart Morgan et Frances Morris (dir. publ.), catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 1995, p. 22.

³³ Jennifer McLerran, « Disciplined Subjects and Docile Bodies in the Work of Contemporary Artist Jana Sterbak », *Feminist Studies*, vol. 24, n° 3, automne 1998, p. 537.

Vénus de chair de Sterbak, correspond en quelque sorte à la « Vénus ouverte », telle que définie par Didi-Huberman, dans la mesure où elle représente l'objet du désir, parce que sa fonction première est d'investir le regard³⁴. Toutefois, dans une stratégie de réappropriation féministe, la robe de chair « fait verser le plaisir scopique dans l'angoisse, elle est un moyen d'intimidation, un renversement de l'attraction en répulsion agressive.³⁵ » Dans l'œuvre, la robe de chair devient une deuxième peau et nous renvoie une image de la femme comme écorchée vive. La chair mise à nue peut évoquée la violence du *male gaze* sur le corps de la femme. Ainsi, « Sterbak's Flesh Dress, made out of « bloody » meat, signifies a sense of violence that exposes the wounding of feminine identity by patriarchal law. By emphasizing this wound, her work becomes about reclaiming the female body/identity.³⁶ » D'ailleurs, cette vénus de chair présente plusieurs caractéristiques communes avec la figure de la *Vierge Marie* (fig. 3.5) écorchée réalisée par Kiki Smith. Tandis que Smith retire à la Vierge ses robes traditionnelles et représente son corps comme une grande plaie ouverte, Sterbak réalise pour sa part un vêtement qui révèle ce que les conventions du nu féminin tendent à cacher : des chairs informes et sanguinolentes. Les deux œuvres enlèvent ainsi la barrière symbolique de la peau qui protège l'intérieur de l'extérieur, elles suggèrent ainsi violence et douleur et présentent un corps féminin qui transgresse les normes de représentations traditionnelles.

En renversant de cette manière l'intérieur et l'extérieur du corps représenté, *Vanitas* évoque, avec un humour noir, l'idée de Didi-Huberman selon laquelle « plus grande est la beauté du devant, plus profonde est la souillure du dedans, plus déchirante aussi la possibilité d'ouverture, de blessure.³⁷ » En ce sens, l'œuvre peut être comprise comme une référence aux affres de la mode, au sacrifice des femmes

³⁴ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999, p. 86.

³⁵ *Ibid.*, p. 89.

³⁶ Beata Agnieszka Batorowicz, *op. cit.*, p. 97.

³⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 96.

soumises aux pouvoirs disciplinaires de la représentation et à la quête de l'idéal féminin. Dans un esprit parodique, la sculpture vestimentaire présente une image du corps qui s'offre au regard, allant même jusqu'à s'ouvrir pour révéler les chairs que cache habituellement le vêtement de la peau. Et puisque la peau est un marqueur identitaire de premier ordre, un tel assaut porté au corps témoigne d'une menace à l'identité individuelle. Le vêtement de chair ainsi représenté tient lieu de « nudité psychique » et fait donc allusion à la base corporelle de l'existence, à la relation psychique étroite entre le corps et l'être. C'est une image du corps par le biais d'un « moi-vêtement » complètement déserté par le corps propre que nous renvoie la robe. En effet, l'identité du sujet se trouverait plutôt dans la photographie exposée au mur, les marqueurs du « moi » se situant, selon Shilder, dans le visage, plus précisément dans les yeux des individus³⁸. Détaché du corps biologique, le vêtement ne serait plus qu'une réminiscence du « moi-peau », un souvenir de l'image du corps, une relique offerte au regard curieux du spectateur.

3.3.5 La robe de chair comme métaphore de l'anorexique

Dans *Ouvrir Vénus*, Didi-Huberman, citant Bataille, évoque la « contradiction entre la volonté de durer, l'effort pour maintenir les formes de l'être et une pléthore de l'être se déchirant et se perdant, capable de transgresser sa propre intégrité corporelle.³⁹ » C'est ce paradoxe fondamental de l'être humain que l'artiste semble mettre en scène, notamment par la juxtaposition des termes *Vanitas* et *Anorectic* dans le titre de l'œuvre. D'une part, la vanité, genre traditionnel de la peinture occidentale, nous rappelle la mort inéluctable à laquelle nous tentons d'échapper ainsi que la futilité des plaisirs charnels et matériels. D'autre part, l'anorexique⁴⁰ à qui est

³⁸ Jocelyne Lupien, « Le corps morcelé, l'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art », *Espace*, n° 23, 1993, p. 26.

³⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁰ Le titre anglais ne permet pas de déterminer le genre de l'albinos anorexique à qui serait destinée la robe. La traduction française a maintenu l'ambiguïté en retirant l'article. Nous choisissons ici de

destinée la robe est celle qui cherche à défier les contraintes de la matière par une sévère autodiscipline, celle qui refoule ses désirs, sublime la faim et se débarrasse de ses chairs pour enfin transgresser ses limites corporelles⁴¹. Comme l'anorexique, la robe de viande sèche et rétrécit au fil des jours suggérant une image du corps malsaine, plus ou moins unifiée. Ce processus de transformation semble traduire l'aspect malléable et changeant de l'image du corps. Il rappelle que l'image du corps est dépendante du regard de l'autre, des actions et des émotions vécues par le sujet. Lorsque la vie émotionnelle d'une personne se fragilise, son image corporelle, ainsi que l'espace dans lequel elle l'imagine seront plus ou moins unifiés, morcelés, voire sujets à des distorsions⁴². Les modifications de la forme de la robe en cours d'exposition deviennent en quelque sorte une métaphore de ces phénomènes⁴³. La robe évoque alors les tentatives vaines de la femme d'utiliser son pouvoir mental contre son corps en réponse à une incapacité ou un refus de satisfaire des pressions sociales contradictoires : obéissance, autorestriction, contrôle de ses ambitions, aspirations maternelles et maintien d'un corps idéal⁴⁴. À cet égard, rappelons seulement la coupe de la robe, fluide et ajustée au corps, qui sied à une silhouette allongée et suggère un idéal qui peut s'avérer difficile à atteindre.

féminiser bien que, comme le fait remarquer Lamoureux, par le dégoût que la robe de viande suscite, l'anorexique pourrait aussi représenter le spectateur type de l'œuvre. Johanne Lamoureux, « *La Robe de chair* de Jana Sterbak : l'allégorie par la viande », *op. cit.*, p. 164.

⁴¹ « My third example of the primacy of boundaries in social configurations of the female body is anorexia nervosa. Here again, the body is seen as image, according to a set of conventions, and woman acts as both judge and executioner. But rather than anorexia being seen as a distortion of physical needs, it can be posed instead as a confusion of psychical perceptions and, more exactly, as a confusion of form and its boundaries. For the anorectic, there is always excess matter deposited over the surface, the form of the body. The goal is to get rid of that surplus and to reveal the essential, core self – to get back to the original boundaries. » Lynda Nead, *op. cit.*, p. 10-11.

⁴² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 25.

⁴³ Nous n'avons pas eu l'occasion de constater ces modifications *de visu* et basons donc notre argumentation sur les observations rapportées par les divers auteurs qui ont commenté l'œuvre. Voir notamment Nancy Spector, « *Flesh and Bones* », *Artforum*, vol. 30, mars 1992, p. 97.

⁴⁴ Nancy Spector, « *Freudian Slips : Dressing the Ambiguous Body* », in *Art/Fashion*, Germano Celant (dir. publ.), catalogue d'exposition, New York, Distributed Art Publishers, Milan, Skira, 1997, p. 109.

En somme, l'œuvre de Sterbak témoigne avec ironie de la persistance du binôme corps/esprit dans le monde judéo-chrétien. Par le biais de sa robe de chair, l'artiste nous fait prendre conscience de notre propre matérialité et des efforts constants que nous prodiguons afin de nous libérer des contraintes physiques du corps. En présentant une image du corps renversée, écorchée et abjecte, la robe vient donc ancrer la subjectivité et les processus de construction identitaire dans la matière même du corps. Par sa représentation de l'abjection, l'œuvre de Jana Sterbak peut être vue comme une « pratique désordonnante », car l'artiste expose un corps abject dans les musées où sont traditionnellement présentées des versions idéalisées du corps et d'une certaine féminité.

3.4 *Remote Control / Télécommande*

Pour les œuvres *Remote Control I* et *II* (fig. 3.6), Jana Sterbak réalise des structures d'aluminium motorisées reproduisant la forme d'une crinoline. Les œuvres montées sur un appareillage de roulettes peuvent être activées par un programme électronique ou contrôlées à distance par une télécommande. Lors de leur exposition, ces crinolines sont généralement accompagnées d'une projection vidéo ou de photographies d'une performance publique mettant en scène deux jeunes femmes vêtues des crinolines motorisées. L'œuvre comporte donc trois stades distincts de présentation : de sculptures métalliques fixes, les crinolines deviennent des sculptures kinétiques lorsqu'elles sont activées, puis servent d'objets de performance lorsqu'elles sont mises en scène, portées par les femmes et manipulées à l'aide de la télécommande soit par les performeurs(ses) ou les spectateurs.

3.4.1 Le vêtement comme technologie du soi

Il a été démontré que la construction des genres et la représentation du corps seraient contrôlées par des normes régulatrices qui assurent à l'individu une certaine intelligibilité sociale. L'habillement, parce qu'il participe à la représentation publique

de soi, qu'il est régi par des conventions strictes et nous donne l'impression d'un certain contrôle sur nous-mêmes peut être considéré comme une « technologie du soi ». Dans l'œuvre de Sterbak, le vêtement se trouve étroitement lié à de notre désir de nous créer en tant que sujets indépendants, aux identités spécifiques⁴⁵. Les vêtements créés par Sterbak pourraient ainsi être considérés comme une technique, un moyen par lequel le moi est présenté au monde. Cependant, comme l'a souligné Richard Noble, le jugement que porte l'artiste sur l'activité d'autocréation demeure empreint d'ambivalence⁴⁶. En cela, les réflexions soulevées par l'œuvre de Sterbak se rapprochent de l'idée développée par Butler selon laquelle l'individu tenterait en vain de reproduire les caractéristiques d'un genre dit naturel ou d'une identité prétendument essentielle. Dans *Remote Control*, la tension présente entre le corps et les représentations publiques de soi par le motif de la crinoline vient mettre en lumière tout artifice humain. Le processus de construction identitaire auquel participe l'habillement serait-il donc nécessairement voué à l'échec puisqu'il consiste en fait à imiter une illusion et que l'identité s'avère toujours plurielle et mouvante?

3.4.2 Les crinolines comme outils disciplinaires

Exposées comme sculptures fixes, les crinolines de Sterbak apparaissent d'abord comme des machines *low-tech*, d'étranges instruments de torture féminine visant à rendre le corps docile. Leur forme renvoie au motif de la crinoline, armature de baleines et de cercles d'acier que les femmes portaient jadis sous leur jupe pour la faire bouffer. Comme le corset, la crinoline a été longtemps dénoncée par les historiennes féministes de la mode comme étant un outil de contrôle patriarcal et

⁴⁵Richard Noble, « Jana Sterbak : Dialectique de la création et de sa mise en forme », in *Velleitas / Jana Sterbak*, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, Musée d'art moderne Saint-Étienne ; Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, p. 61.

⁴⁶*Ibid.*

d'oppression des femmes⁴⁷. En ce sens, les crinolines de Sterbak peuvent être interprétées comme une métaphore de la construction de la subjectivité à travers un pouvoir disciplinaire. Étant donnée la référence historique de la forme, la juxtaposition d'un corps humain vulnérable et de cette structure de métal contraignante nous amène à associer le discours de la mode avec les autres systèmes disciplinaires analysés par Michel Foucault. Dans cette perspective, l'habillement apparaît comme un moyen de rendre le corps docile : « Dress renders it analysable, either forcibly through required clothing, or voluntarily through self-selected garments ; it becomes manipulable through the effects of being dressed.⁴⁸ » Ainsi, les crinolines de Sterbak illustrent la régulation du corps, notamment la création de corps féminins dociles et disciplinés par l'industrie de la mode et les conventions vestimentaires. *Remote Control* nous apparaît donc comme une appropriation féministe de la notion de pouvoir disciplinaire telle que développée par Foucault.

Le modèle de crinoline à partir duquel l'artiste a réalisé ses structures d'aluminium a été inventé en 1856⁴⁹. Ce modèle se composait alors de cerceaux concentriques formant un dôme qui accentuait exagérément les hanches de la femme et limitait considérablement la capacité de mouvement. Inventée pour éliminer les lourds jupons rembourrés de poils de chevaux, la crinoline à cerceaux permettait néanmoins aux femmes de mouvoir leurs jambes plus librement sous leurs jupes. La crinoline est surtout associée aux femmes issues des classes supérieures de la société : les jupes devaient être taillées dans plusieurs mètres de tissu afin de recouvrir la circonférence de la crinoline, la femme avait souvent besoin de servantes pour lui enfiler la robe, seules des pièces et des voitures spacieuses pouvaient accommoder ce

⁴⁷ Jane Gaines, « Fabricating the Female Body », in *Fabrications : Costume and the Female Body*, Jane Gaines and Charlotte Herzog (éd.), New York et Londres, Routledge, 1990, p. 4.

⁴⁸ Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame : Boundaries, Dress and the Body*, Oxford et New York, Berg, 1998, p. 75.

⁴⁹ Jennifer McLerran, « Disciplined Subjects and Docile Bodies in the Work of Contemporary Artist Jana Sterbak », *Feminist Studies*, vol. 24, n° 3, automne 1998, p. 543.

large vêtement et tout exercice physique ou travail astreignant étaient hors de question. Cette mode de la crinoline excessive connotait ainsi une dépense sans production que Daumier a d'ailleurs souvent évoquée dans ses caricatures⁵⁰. Le profil bouffi de la crinoline devint même le signifiant visuel du capitalisme du Second Empire en France et Baudelaire voyait dans ce vêtement le signe principal de la civilisation pour la femme de son époque. « Elle avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier », écrivait le flâneur en observant déambuler les femmes ainsi vêtues⁵¹.

Au XIX^e siècle, il semble que le corps féminin revêtu de la crinoline plaisait esthétiquement, car les hanches larges étaient alors perçues comme un atout idéal pour la fonction première de la femme : la maternité. En terme foucaldien, la crinoline reproduit les normes de beauté féminine en créant un corps intelligible adapté à un usage social particulier. La crinoline représentait donc un mécanisme disciplinaire efficace en créant un corps répondant aux attentes sociales et en produisant littéralement des sujets dociles puisque restreints dans leur mobilité. À cet égard, les œuvres *Remote Control* deviennent encore plus éloquentes lorsqu'elles sont utilisées comme costume d'une performance mise en scène par Sterbak. Dans la performance, les femmes qui portent ces jupes d'aluminium se trouvent visiblement emprisonnées. Suspendues dans un sous-vêtement de toile blanche, elles sont incapables de toucher le sol et de contrôler leurs mouvements, sauf à l'aide d'une télécommande, d'où le titre de l'œuvre. Puisque leurs pieds n'atteignent pas le sol, les protagonistes de la performance paraissent vulnérables et doivent se tenir le corps bien rigide afin de garder l'équilibre. Roulant doucement à travers la pièce, ces deux

⁵⁰ À ce sujet voir l'article de Therese Nolan, « Skirting the Issue : Manet's Portrait of Baudelaire's Mistress, Reclining », *Art Bulletin*, vol. LXXIX, n° 4, décembre 1997, p. 611-629. L'auteure démontre qu'au XIX^e siècle, la crinoline devient un « argot plastique » très connoté permettant aux artistes peintres de traduire des opérations complexes de genre et de pouvoir.

⁵¹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art*, coll. « Miroirs de l'art », Paris, Hermann, 1968, p. 149.

femmes au port majestueux demeurent toutefois prises en cage, la mise en scène évoquant alors le contrôle social du corps féminin par le vêtement :

To extend the metaphor, woman can be colonized by fashion, by standards of beauty that render her like Michel Foucault's « docile » body, « subjected, used, transformed and improved ». It is in this light that the cagelike form of Sterbak's metal crinolines comes to symbolize woman's cultural oppression, her incarceration by an externally imposed value system.⁵²

Au début de la performance, chacune des femmes est d'ailleurs installée dans la crinoline par deux hommes qui prennent ainsi part à ce jeu de pouvoir et de séduction. Selon Nancy Spector, l'œuvre met donc en scène des femmes victimes d'un système patriarcal imposé de l'extérieur. Cette interprétation se justifie notamment par le choix de l'artiste de faire intervenir ces hommes qui assistent les femmes à revêtir leur appareillage vestimentaire motorisé. Dans cet esprit, Baudelaire disait de la femme, « qu'elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se doré pour être adorée. »⁵³

Toutefois, il semble que la lecture de cette œuvre s'avère plus complexe puisque Sterbak emploie plusieurs stratégies incluant des contradictions qui rendent toute interprétation définitive impossible et qui invite des lectures ambivalentes. Malgré la critique féministe qui voit dans le vêtement féminin le témoignage oppressant du contrôle patriarcal, Diana Nemiroff rappelle que la littérature et la psychanalyse confirment que le vêtement a une signification essentiellement érotique, et qu'il est en conséquence tout aussi indissociable du désir que du pouvoir. En ce sens, Nemiroff considère plutôt *Remote Control* comme une sorte de machine célibataire femelle, une mise en forme de l'appareillage de la séduction⁵⁴. Déjà au XIX^e siècle,

⁵² Nancy Spector, « Flesh and Bones », *Artforum*, vol. 30, mars 1992, p. 97.

⁵³ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁴ Diana Nemiroff, *op. cit.*, p. 3.

Baudelaire fait allusion au pouvoir de l'habillement sur lui et, par extension, sur les hommes en général dans la section 10 du *Peintre de la vie Moderne*, lorsqu'il décrit la capacité des femmes bien vêtues à laisser leur empreinte dans l'imagination des hommes. Enveloppée dans un nuage de tissu, la femme décrite par Baudelaire devient une sorte de déesse toute puissante. Le poète suggère aussi l'asservissement de l'homme à la femme vêtue de la crinoline lorsqu'il parle du vêtement comme étant le socle de sa divinité, avec l'élévation implicite de la femme au-dessus de l'homme idolâtre comme symbole évident de l'hégémonie psychologique féminine⁵⁵.

En effet, l'habillement en tant qu'outil volontaire peut servir à conférer une forme de pouvoir à celle qui le porte. En ce sens, la performance met en scène la variation des relations de pouvoir, un jeu de contrôle et de dépendance :

When the woman is given the control-lever, or when it is taken away, a symbolic transference of power takes place. She may experience the (taboo) pleasures of claiming and/or surrendering power but, even despite an ostensible shift in her favour, the restraining mechanism remains. If the spectator of this work is positioned as a voyeur, the undergarment promises an illicit spectacle. But the models suffering is implicated in any pleasure the spectator derives.⁵⁶

Lorsque la femme possède la télécommande de sa crinoline, elle détient donc un pouvoir considérable. En cela, l'œuvre évoque également l'articulation corps-objet telle que décrite par Foucault : « Sur toute la surface de contact entre le corps et l'objet qu'il manipule, le pouvoir vient se glisser, il les amarre l'un à l'autre. Ils

⁵⁵ À cet égard, l'accoutrement féminin à l'époque de la crinolinomanie suscite également des discours d'une misogynie à peine voilée. Les caricatures ridiculisant ou condamnant la mode féminine se multiplient alors dans la presse française : on accuse les crinolines de permettre aux femmes de voler en y cachant divers objets, de camoufler les grossesses indésirables et de ruiner les ménages par leur coût exorbitant. On soutient par ailleurs que la largeur des jupes tient les hommes à distance et décourage les mères d'étreindre leurs enfants. De plus, on prétend que les hommes se sentiraient diminués et insignifiants à côté du profil élargi de la silhouette féminine. Therese Nolan, *loc. cit.*, p. 621.

⁵⁶ Johanne Sloan et Kitty Scott, *Parachute*, n° 55, 1989, p. 46.

constituent un complexe corps-arme, corps-instrument, corps-machine.⁵⁷ » Érigée sur la structure métallique, la femme est protégée par les larges cerceaux, elle dépasse l'échelle humaine et domine l'espace, forçant les spectateurs qui se trouvent sur son passage à se déplacer pour lui ouvrir le chemin. La mode et la technologie deviennent alors des outils de dépassement des limites corporelles, des moyens d'affranchissement. Comme le remarque Richard Noble, nous assistons donc au cours de la performance à une « inversion chorégraphique du pouvoir et de la dépendance.⁵⁸ » Les crinolines mettent en scène les effets inévitablement ambigus du pouvoir que nous exerçons sur nous-mêmes et sur les autres. En interprétant les crinolines comme des indices du pouvoir régulateur exercé sur les femmes, il ne faudrait donc pas négliger leur complicité dans cette subjugation et la complexité des relations de pouvoir.

Les pratiques de la féminité, évoquées métaphoriquement par la crinoline, peuvent agir, dans certains contextes qui demeurent difficiles à déterminer d'avance, comme un moyen de subversion des codes patriarcaux. Toutefois, la frontière entre la soumission et la subversion demeure très ténue. Autant les hommes que les femmes sont pris dans des procédés d'autoproduction et d'observation qui entremêlent différents réseaux de pouvoirs, mais qui ne rendent jamais les individus totalement passifs ou soumis. Somme toute, la participation aux régimes disciplinaires s'avère une condition nécessaire à l'efficacité sociale du sujet, que celle-ci soit conformiste ou subversive. Ainsi, bien que le pouvoir disciplinaire s'avère essentiel à l'autocréation de soi, l'œuvre démontre néanmoins que les conséquences de son usage peuvent parfois échapper à notre contrôle.

⁵⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 154-155.

⁵⁸ Richard Noble, « Jana Sterbak : The Laboratory of the Self », *Parachute*, n° 64, 1991, p. 43.

3.4.3 Le vêtement cyborg

Selon Spector, lorsque que la femme n'est pas en contrôle de la télécommande, elle devient une poupée mécanisée, une automate moderne : « the woman is thus metaphorically transformed into an automaton – that archetypal, artificial being constructed by man as a technological other to assist and accompany him through life.⁵⁹ » D'un point de vue légèrement différent, chaque crinoline pourrait être perçue davantage comme une « machine célibataire femelle »⁶⁰. À la fois jupe et machine, les crinolines de Sterbak sont en effet des vêtements technologiques. L'alliance femme-machine présente dans l'œuvre nous renvoie d'ailleurs à l'esthétique plus contemporaine du cyborg.

Les vêtements agissent comme médiateurs entre le corps privé et sa représentation publique, entre le corps biologique et le corps culturel. Puisque c'est par l'habillement que nous projetons dans l'espace public notre identité propre, les vêtements semblent offrir à l'individu la possibilité de se créer et de se recréer à volonté. Dans *Fashioning the Frame*, Warwick et Cavallaro établissent une analogie entre la dyade corps-vêtement et la figure du cyborg. Les auteures affirment que l'alliance ambiguë entre le corps et le vêtement demeure une des incarnations les plus profondes de la fusion du naturel et du construit, symbolisé aujourd'hui par la figure culturelle du cyborg :

Dress, in some respects, is a more traditional, yet no less timely, cooperating factor in a deluge of contemporary mechanisms of mediation that rely heavily on the artificial, the simulated, the hyperreal, virtual spaces, cyberspaces and the electronic realm, and that serves to problematize with perhaps unprecedented intensity the relationship between the biological and the technical bodies and, concomitantly, the body's relation to both space and time.⁶¹

⁵⁹ Nancy Spector, « Flesh and Bones », *op. cit.*, p. 96.

⁶⁰ Diana Nemiroff, *op. cit.*, p. 33.

⁶¹ Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *op. cit.*, p. 4.

L'intérêt marqué que démontre l'artiste pour l'habillement semble d'ailleurs aller de pair avec son intérêt pour les sciences et la technologie⁶². En effet, ces univers sont liés à notre désir constant de dépasser les contraintes de la nature physique. Dans cet esprit, les crinolines motorisées offrent l'illusion d'une maîtrise de soi, elles permettent de transcender les limitations corporelles et confèrent une certaine assurance à celle qui la revêt. En cela, elles correspondent à l'explication donnée par Les Levidow à propos de la figure du cyborg : « The cyborg self can be understood as combining an omnipotence fantasy of self-control with fear and aggression directed against the emotional and bodily limitations of mere mortals. Through this fantasy we deny our dependence upon nature, upon our own nature, and upon the “ bloody mess of organic nature ”.⁶³ » Si l'œuvre met en scène le contrôle sur soi, sur autrui et sur la nature par le biais de l'habillement, ainsi que les possibilités de dépassement qu'offre la technologie, elle expose aussi le danger pour l'individu d'en devenir dépendant ou de ne plus pouvoir contrôler les conséquences de son utilisation. Sterbak, en rendant les femmes prisonnières de ces cages mécaniques nous ramène aux limites physiques et émotives du corps humain. Ainsi, « the hybrid figure of the clothed body exposes the non-autonomous nature of physicality, as well as its infinitely permeable character, by underscoring the body's liminality.⁶⁴ »

Avec *Remote Control*, Jana Sterbak offre une image du corps transgressive puisque, comme celle du cyborg, elle brouille les frontières entre la femme et la machine, entre le physique et le non physique. Selon Donna Haraway, l'imagerie cyborg ouvre une voie nouvelle permettant d'échapper au dédale du dualisme à partir duquel nous avons longtemps tenté d'expliquer nos corps :

⁶² Richard Noble, « Jana Sterbak : Dialectique de la création et de sa mise en forme », *op. cit.*, p. 13.

⁶³ Les Levidow, cité dans Cavallaro et Warwick, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁴ Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *op. cit.*, p. 125.

Up until now, female embodiment seemed to be given, organic, necessary; and female embodiment seemed to mean skill in mothering and its metaphoric extensions. Only by being out of place could we take intense pleasure in machines, and then with excuses that this was organic activity after all, appropriate to females. Cyborg might consider more seriously the partial, fluid, sometimes aspect of sex and sexual embodiment. Gender might not be global identity after all, even if it has profound historical breadth and depth.⁶⁵

Avec *Remote Control*, Sterbak représente la femme en dehors des métaphores de la maternité ou de l'usage de matières organiques généralement associées à l'imagerie féminine. Dans la performance, plus particulièrement lorsque la protagoniste est en possession de la télécommande, l'artiste met en scène une femme qui fait corps avec la machine. En cela, l'œuvre témoigne d'une subjectivité qui s'ancre dans le corps, mais qui peut néanmoins s'incarner en dehors du binôme masculin/féminin. Enfin, ajoutons que l'artiste elle-même travaille avec la technologie, un domaine investi par une majorité d'hommes. Jana Sterbak et ses crinolines appartiennent donc au monde cyborg, un monde « in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints.⁶⁶ »

3.5 Vêtements de la performance *Distraction*

La performance *Distraction* (fig. 3.7) se déroule dans un chic restaurant parisien, le Grand Véfour, où l'artiste a réservé une table pour deux couples. Les hommes portent une tenue de soirée tandis que les deux femmes arborent des vêtements quelque peu inappropriés. L'une d'entre elles est vêtue d'un chandail sans manches, fait d'organdi de soie transparente et cousu d'une touffe de poils pubiens au niveau de la poitrine. Comme en témoignent les photographies qui documentent cette performance (fig. 3.8), la chemise transparente est portée par une jeune femme aux

⁶⁵ Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto », in *Simians, Cyborgs and Woman : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 180.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 154.

seins nus. L'autre femme a revêtu une veste de tweed dont les deux poignets se rejoignent en une seule manche, ce qui l'empêche de se servir de ses mains (fig. 3.9). Pendant le souper, l'un des hommes donnera à manger à sa compagne aux mains liées, sous les regards curieux des clients qui ignorent le but de l'action qui se déroule parmi eux.

3.5.1 Une image du corps abjecte

En entremêlant l'ironie, l'absurde et le tragique, cette mise en scène dégage une inquiétante étrangeté (*unheimlich*), concept par lequel Freud désigne le sentiment que provoque la disparition de ce qui est sûr et familier⁶⁷. En effet, tant la performance que les photographies qui en résultent dérangent le spectateur et viennent l'ébranler dans ses certitudes. Avec la *Chemise de poils*, l'artiste détruit les stéréotypes classiques de l'identité féminine par l'introduction d'un élément typiquement viril : le poil. En ce sens, l'œuvre s'apparente à *La Femme et le barbu* (fig. 3. 10) d'Annette Messenger, au torse de cire sculpté par Robert Gober (fig. 3.11) ou encore au portrait de Jennifer Miller par Zoe Leonard (fig. 3.12).

Sterbak nous renvoie ainsi une image du corps abjecte qui crée un fort malaise chez le spectateur. Selon Kristeva, la notion élargie d'abjection réfère à tout ce qui perturbe une identité, un système ou un ordre⁶⁸. Appliquée au corps, la notion d'abject se réfère aux éléments mouvants produits par le corps tels la salive, le mucus, le sperme, le sang, le poil et même la peau. En détachant des poils humains du corps pour les recoudre sur le vêtement, l'artiste insiste sur le caractère abject du poil et sur sa situation intermédiaire. D'autre part, la chemise transparente cousue de poils devient aussi une entité abjecte puisqu'elle conserve un statut hautement ambigu. Appartenant à la fois à l'univers du corps et à celui du vêtement, elle se présente

⁶⁷ *Crossings/Traversées*, catalogue d'exposition, essai par Barbara Dytnerka, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1998, p. 163-164.

⁶⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 12.

comme une deuxième peau détachable dont chacun pourrait se débarrasser ou se revêtir à sa guise. Par ce procédé, l'artiste suggère une image du corps évanescence, malléable, et elle renvoie le spectateur à sa propre incarnation. Lorsque l'œuvre est exposée en dehors du cadre de la performance, la désertion du corps remplacé par un cintre devient problématique. Évoquant l'aspect flasque de la peau abandonnée après la mue, le vêtement androgyne suspendu semble néanmoins habité, il suggère une présence fantomatique du corps et agirait comme un « moi-vêtement »⁶⁹.

3.5.2 Vêtements pour une performance ironique

Selon Judith Butler, la surface corporelle peut devenir le site d'une performance dissonante et dénaturalisée qui révélerait ainsi le statut performatif de ce que l'on croit être une identité naturelle⁷⁰. En tant que résultat d'une performativité subtile et politique, la notion de genre demeure, comme en témoigne *Distraction*, une comédie ouverte à la division, à l'autoparodie et à l'autocritique. Par le biais de vêtements inadéquats, la performance organisée par Sterbak vient mettre en évidence l'artificialité du corps en représentation.

Un peu comme *La Philosophie dans le boudoir* de Magritte (fig. 3.13), la chemise de poils portée par une jeune femme demeure chargée d'érotisme puisqu'elle réussit un transit⁷¹, c'est-à-dire qu'elle présente un état intermédiaire troublant entre le vêtu et le nu :

⁶⁹ Cette impression doit être accentuée dans une variation parfumée de cette œuvre intitulée *Nightgown/Chemise de Nuit* (1993). Cette version de l'œuvre a été notamment présentée dans le cadre de l'exposition *Art/Fashion*, Guggenheim Soho, New York, 1996.

⁷⁰ Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Londres et New York, Routledge, 1990, 157 p.

⁷¹ Mario Piernola, « Between Clothing and Nudity » in *Zone : Fragments for a History of the Human Body, Part Two*. Michel Feher, Ramona Naddaff et Nadia Tazi (éd.), New York, Urzone Inc., 1989, p. 236-265.

Jana Sterbak accentuates in her work this dimension of the dress as body ; the transit between the body and what covers it is a transubstantiation. Accordingly, a work such as *Hairshirt* becomes an anxiety-laden signifier of the finality of desire and *Jacket* condenses its antithesis : the impossibility of escaping from the self⁷².

Tandis que la chemise évoque une « inquiétante étrangeté », la veste de tweed traduit pour sa part un sentiment de handicap, d'impuissance et de dépendance. Elle illustre métaphoriquement l'impossibilité pour l'individu d'échapper au corps biologique, psychologique et social. Les deux vêtements nous rappellent également que nos expériences sont déterminées par les limites naturelles et les conventions sociales qui régissent nos corps et qui se manifestent dans les objets qui les entourent.

Lorsqu'ils sont exposés, ces deux costumes deviennent des reliques de l'image du corps. Désertés, ils favorisent la projection du spectateur dans l'espace de l'œuvre et renvoient une image des contraintes physiques et psychologiques imposées au corps. Traduisant un sentiment d'inadaptation, ces habits transgressifs ébranlent alors toute image réconciliée que nous pouvons avoir de nous-mêmes et font surgir un désir qui pourrait déstabiliser notre perception mentale et physique. Ainsi, ces vêtements étranges plongent dans un état d'inconfort et de malaise somatique ceux qui s'y projettent mentalement et viennent perturber leur identité.

L'habillement, soumis à un pouvoir régulateur, participe à créer des sujets lisibles pour la société et joue un rôle fondamental dans le processus permettant à notre subjectivité de se constituer. L'habillement s'avère aussi un moyen d'expression, il est un médiateur entre l'individu et le monde extérieur et peut d'ailleurs conférer du pouvoir à celui qui le porte. Pourtant, comme l'explique Richard Noble : « What begins as an attempt at empowerment can become an extreme form of dependence. [...] We may dress ourselves as a means of self-expression, but we may

⁷² Rosa Martinez, *op. cit.*, p. 28.

also become imprisoned by the image we have created⁷³. » Dans cette optique, la veste de tweed, avec ses manches sans issues, semble rappeler que nous pouvons devenir prisonnier de l'image que nous avons choisie de projeter ou de l'image qui nous est imposée par les conventions. Par le biais des vêtements dysfonctionnels ou transgressifs respectivement portés par chacune des protagonistes, la performance démontre enfin que la subjectivité s'avère indissociable du corps et met en évidence la puissance des conventions culturelles qui dictent les modes de présentation du corps dans le domaine public.

3.6 *Absorption : Work in Progress / Travail en cours*

Bien qu'elle se distingue quelque peu des œuvres discutées précédemment, il nous apparaît tout de même pertinent d'inclure *Absorption* (fig. 3.14) à notre étude. Cette œuvre présente un texte de Sterbak juxtaposé d'une photographie montée sur panneau dans laquelle l'artiste s'est mise en scène, enroulée dans une espèce de cocon de papier journal. Dans le texte, elle explique avoir entrepris de grignoter, à la manière d'une mite, les cent habits de feutre de Beuys qui sont répartis dans différentes collections publiques et privées à travers le monde (voir appendice A.2). Cette œuvre est inspirée par l'annonce, en 1986, de la découverte d'un habit de Beuys endommagé par les mites dans la réserve d'une institution muséale.

3.6.1 La métamorphose de Sterbak

Présente dans toutes les œuvres vestimentaires de Sterbak, l'idée de la métamorphose suggérée ici par le cocon, marque l'intérêt de l'artiste pour la frontière entre les différents états, particulièrement entre le corps biologique et le corps culturel. D'abord, l'image de l'artiste transformée en insecte n'est pas sans évoquer la *Métamorphose* de Kafka, auteur tchèque dont l'influence sur la pensée de Sterbak

⁷³ Richard Noble, « Jana Sterbak : The Laboratory of the Self », *Parachute*, n° 64, 1991, p. 43.

demeure fondamentale. « Yet unlike Kafka's terminally useless insect-man, Sterbak's moth is triumphant, finding a parasitic support system in the man-made world, eating though the very stuff – culture – that supposedly raises.⁷⁴ », fait toutefois remarquer Frances Morris. Sterbak, métamorphosée en insecte, choisit de façon très sélective de ronger uniquement et systématiquement tous les habits de feutre de Joseph Beuys. Taillé dans une matière symboliquement associée par Beuys à la chaleur et à l'épisode légendaire de sa survie à un écrasement d'avion, l'habit de feutre suspendu à un cintre peut être interprété comme un autoportrait. Cette œuvre demeure tout à fait exemplaire du vaste projet automythographique d'un des artistes d'avant-garde les plus marquants du XX^e siècle⁷⁵. Avec son projet d'absorption des habits de Beuys, Jana Sterbak réagit au travail de l'artiste allemand et invente son propre mythe :

Sterbak creates her own transformative legend and claims clothing forms for herself, as her own artistic domain, and for women, as the traditional and unrecognized caretakers of clothes. Allying with nature and taking on a state of biological change, Sterbak reclaims, destroys, fertilizes and creates anew.⁷⁶

En détruisant symboliquement les habits de feutre, l'artiste rend un hommage iconoclaste à Beuys, mais elle réclame aussi la forme vestimentaire comme son domaine d'investigation artistique légitime et revendique sa place dans l'histoire de l'art⁷⁷. Dans l'histoire fantasmée qu'elle nous expose avec ironie, Sterbak s'accorde

⁷⁴ Frances Morris, « Jana Sterbak », in *Rites of Passage : Art for the End of the Century*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery Publications, 1995, p. 122.

⁷⁵ Johanne Lamoureux, *Doublures : vêtements de l'art contemporain*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, p. 13.

⁷⁶ Heather Sealy Lineberry, *Art on the Edge of Fashion*, catalogue d'exposition, Tempe, Arizona State University Art Museum, Nelson Fine Arts Center, 1997, p. 44.

⁷⁷ À ce propos, nous pourrions évoquer la série d'œuvres représentant des vestes d'hommes réalisées par l'artiste canadienne Betty Goodwin, dont la gravure *Vest for Beuys* (1972-1974). Selon Matthew Teitelbaum, l'iconographie des vestes chez Goodwin renvoie à la mémoire de son père ainsi qu'à la figure de Beuys, son mentor artistique. Par ailleurs, l'apparition du motif vestimentaire dans l'œuvre de Goodwin, se fait dans un contexte artistique marqué par la pensée féministe qui revendique la validité artistique de matériaux domestiques, de procédés tactiles ou artisanaux et de sujets personnels. Matthew Teitelbaum, « The Mourner's Cry : Some Thoughts About the Early Work of Betty

le rôle de l'héroïne dissidente afin d'attaquer les conventions esthétiques de l'avant-garde masculine valorisées par le postmodernisme. Avec cette fausse performance de longue haleine, Sterbak stimule l'imagination du spectateur et l'invite à une réception critique engagée. Comme l'explique Louise Parsons : « On a imaginary level, the cocooned heroine can be read as a metaphor of change and the little fable activates a space to think about and discuss the need to question the exclusive character of the established aesthetics of modernity.⁷⁸ » La fiction inventée par Sterbak à partir d'une œuvre vestimentaire iconique de Beuys incite donc le spectateur à réfléchir la construction de l'histoire de l'art et l'esthétique prônée par les institutions.

3.6.2 Critique de la patrilinéarité

Dans son ouvrage *Les Mondes de l'art*, Howard Becker démontre clairement que ceux qui aspirent à faire reconnaître leur travail doivent s'inscrire dans une continuité historique qui rattache leur production à des formes d'art déjà consacrées et souligner les aspects de ce passé qui relèvent manifestement de l'art, tout en gommant les antécédents moins désirables⁷⁹. Effectivement, l'analyse des textes des catalogues d'exposition consacrée à la question du vêtement en art contemporain démontre que les auteurs des catalogues identifient des pères du genre, comme pour convaincre le lecteur de la valeur artistique et de la pertinence historique de l'ensemble des œuvres exposées. Dans cet esprit, Joseph Beuys demeure incontestablement un « ancêtre désirable » puisque son mythique *Felt Suit* fait partie de plusieurs expositions collectives et presque tous les catalogues en font mention. Le parcours de l'exposition *Fall from Fashion* qui, autrement présente uniquement des œuvres réalisées au début des années quatre-vingt-dix, débute avec des œuvres de Joseph Beuys et d'Andy

Goodwin », p. 7-35, in *The Art of Betty Goodwin*, Jessica Bradley et Matthew Teitelbaum (éd.), Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1998, p. 29.

⁷⁸ Louise Parsons, « Critical Theory and Visual Practices in the Art School », *Journal of Art and Design Education*, vol. 18, n° 2, mai 1999, p. 152.

⁷⁹ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 335.

Wharhol. Le commissaire justifie ce choix en affirmant que les organisateurs ont voulu rendre hommage à l'influence continue de ces deux artistes sur la génération actuelle⁸⁰. Pour sa part, Kay Larsen, qui avait insisté tout au long de son texte sur la nouvelle conscience du corps apportée par les femmes artistes, termine son article du catalogue *Clothing as Metaphor* en soulignant la présence de Joseph Beuys dans cette exposition. Tandis que les femmes demeurent anonymes, Beuys, « Europe's most influential post-war artist⁸¹ », sera le seul artiste nommé dans le texte d'accompagnement.

Déjà avec la *Robe de chair*, les critiques d'art associaient Sterbak à Joseph Beuys, notamment pour l'appropriation du motif vestimentaire et pour l'usage de matière organique (la graisse animale pour Beuys et la viande pour Sterbak). Comme l'a démontré Mira Shor, les historiens, les artistes et les critiques d'art insistent généralement sur la patrilinéarité de l'histoire de l'art. Ils assurent ainsi une certaine crédibilité à un genre ou à un artiste et ajoute une valeur à l'œuvre présentée⁸². Dans cet esprit, Joseph Beuys, avec son célèbre *Felt Suit* fait résolument partie de ce que Mira Shor nomme les « mega-fathers ». Sterbak choisit donc de développer son projet *Absorption* en réponse à une figure majeure de l'histoire de l'art occidental, un « méga-père » à qui les critiques ont souvent comparé son travail. Ainsi, nous pourrions voir dans la volonté ferme démontrée par Sterbak de dévorer ces œuvres iconiques de Beuys, une métaphore du désir d'une jeune artiste de dissiper l'autorité

⁸⁰ Barry A. Rosenberg, *Fall from Fashion*, catalogue d'exposition, essai par Richard Martin, Ridgefield (Connecticut), Aldrich Museum of Contemporary Art, 1993, p. 4.

⁸¹ Kay Larsen, *American Art Today : Clothing as Metaphor*, catalogue d'exposition, Miami, The Art Museum at Florida International University, 1993, non paginé.

⁸² « In a sense it is stating the obvious that legitimation is through the father. It must be noted that in this historical moment some fathers are better than others. Optimal patrilineage is a perceived relationship to such mega-fathers as Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys [...]. » Mira Shor, « Patrilineage », in *New Feminist Criticism. Art, Identity, Action*, New York, Joanna Frueh, C.L. Langer, A. Raven (éd.), 1994, p. 43.

de cette figure mythique qui est continuellement réitérée par les historiens et les théoriciens postmodernes de l'art :

[...] in *Absorption* she produced a set of relationships of greater complexity which positions itself between the dependence and the transcendence of this artistic-filial relationship through voracity. Her fateful relationship with the enormous larva of newspapers clearly reflects the metaphoric idea of unbearable burden, of gigantic and debilitating attachment for her as the carrier of a significant link in contemporary art (the link connecting her to the mythical felt suit of the German artist produced for the first time in 1970). However, when the artist, having transformed herself into a larva, projects herself as a devourer of Beuys' suit, she breaks the established chain of artistic paternity.⁸³

L'habit de feutre déserté et exposé tient de la relique, car il semble effectivement conserver quelque chose de l'aura shamanique de Beuys. L'habit conserve le souvenir de son vécu réel ou imaginé et marque la trace de son passage dans le monde. Les habits agissent donc à la manière d'une synecdoque, représentant une partie pour le tout. Comme le vêtement fétichisé auquel on prête les qualités de son propriétaire, l'œuvre exposée ici suffit à contenir tout ce que représente la figure de l'artiste. Avec ce projet, Sterbak fait donc plus que simplement détruire des œuvres d'art, les *Felt Suit* de Beuys. Cannibale, elle les mange, les grignote, les dévore, comme pour absorber l'influence du père, digérer son autorité artistique et finalement, la transcender. La démarche de Sterbak s'apparente ici à la philosophie de Rosi Braidotti qui affirme que, dans une pratique culturelle féministe, « l'ironie est une saine dose de démystification/démythification appliquée systématiquement⁸⁴ ». En somme, dans l'autofiction qu'elle met en scène, Sterbak se transforme en une « mite » géante qui tente d'anéantir une œuvre phare de l'avant-garde et, du coup, de détruire le « mythe » de Beuys tel que construit par l'histoire de l'art.

⁸³ Theresa Blanch, « Biological Transmissions », in *Jana Sterbak*, Amanda Cruz (dir. publ.), catalogue d'exposition, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1998, p. 53.

⁸⁴ Rosi Braidotti, « Le cyberféminisme différemment », traduction de Yves Cantraine et Anne Smolar, in *Cyberfeminism-e*, 2001. En ligne.
< <http://www.constantvzw.com/cyberf/book/articles.php?pg=art8> >. Consulté le 8 juin 2005.

3.7 Conclusion sur les œuvres vestimentaires de Sterbak

Le désarmement de la réception passive, l'usage métaphorique du vêtement et la construction d'une représentation empreinte d'ironie semblent être les principales stratégies exploitées par Sterbak dans ses œuvres vestimentaires. D'abord, la familiarité de la forme médiatrice (un vêtement) et sa proximité du corps facilite la projection du spectateur dans l'œuvre. De plus, la matérialité très prégnante des œuvres interpelle nos sens alors que le rapport étroit entre les matériaux choisis et les affects nous renvoie plus précisément à notre propre incarnation. Par le biais du vêtement, le corps devient alors le site de la mémoire physique, d'associations émotives, intellectuelles ou de connotations culturelles. Les œuvres de Sterbak qui empruntent à l'iconographie du vêtement partagent donc toujours un rapport intime avec le corps. Les inscriptions vestimentaires renvoient plus précisément à la représentation de soi dans le monde public, elles rendent compte d'un glissement de l'état naturel à l'état culturel, du corps à la persona⁸⁵.

En réalisant des œuvres vestimentaires qui suggèrent des images transgressives du corps de la femme, Sterbak se réapproprie du même coup les conventions, les idées et les images qui participent à la définition et à la représentation de la subjectivité féminine et propose de nouvelles configurations. Enfin, altérant l'image du corps par la médiation du vêtement, les œuvres semblent moins vouloir parler du corps au sens propre du terme, que d'un rapport au corps, d'une subjectivité incarnée, d'une construction identitaire qui dépend autant des dimensions vécue et affective, que culturelle ou fantasmatique. En travaillant la forme vestimentaire, Sterbak refuse enfin la dichotomie sujet/objet et ne suggère pas une définition fixe ni monolithique du sujet féminin, mais expose plutôt des corps en processus et présente l'habillement comme un véhicule du *devenir*.

⁸⁵ Diana Nemiroff, *op. cit.*, p. 32-33.

CHAPITRE IV

DE L'USAGE (OU NON) DU VÊTEMENT PAR VANESSA BEECROFT

4.1 Vanessa Beecroft

Tandis que les œuvres vestimentaires de Sterbak font souvent l'économie du corps, tout en paraissant étrangement habitées, le procédé semble s'inverser chez Vanessa Beecroft : ce sont des corps féminins presque nus, mais apparemment désincarnés, qui sont mis en scène dans les performances organisées par cette jeune artiste italienne. Les horizons de la mode, l'ubiquité de la marchandise et la tyrannie du désir sont les facteurs qui, selon Johanne Lamoureux, auraient favorisé la popularité du vêtement comme lieu d'investigation artistique dès le milieu des années quatre-vingt¹. Dans ce contexte, il nous apparaît nécessaire de nous éloigner quelque peu de l'étude de la forme vestimentaire telle qu'explorée par Sterbak pour étendre notre propos aux enjeux soulevés par le travail de Beecroft. En effet, les performances orchestrées par l'artiste depuis 1993 nous semblent exemplaires d'un effritement de la frontière entre l'art et la mode, elles témoignent d'une sensibilité exacerbée pour le monde des apparences et semblent révéler un rapport nouveau de certaines artistes avec le corps féminin en représentation. Par sa démarche, Beecroft démontre le lien inextricable entre l'image, la subjectivité et la construction de la féminité. Les vêtements jouent d'ailleurs un rôle significatif dès la toute première exposition de l'artiste. Au fil des années, ils se raffinent et se raréfient mais leur usage n'est jamais innocent. En ce sens, il nous apparaît inévitable, pour traiter du corps et

¹ Johanne Lamoureux, *Doubleures : vêtements de l'art contemporain*, catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, p. 13.

de la place du sujet dans l'œuvre de Beecroft, de nous arrêter d'abord à la question de son revêtement, de sa parure.

Dans la littérature sur la performance, le rôle de l'habillement ou du costume a été jusqu'ici largement ignoré, ou traité de façon secondaire. Afin de développer une meilleure compréhension de ce sujet, les théories du corps et de la performativité, du vêtement et de l'habillement ont été mises en commun de façon à mettre en lumière la relation entre le corps en représentation, l'identité du sujet et la signification culturelle dans les projets de Beecroft. Par ailleurs, puisque l'artiste a réalisé, depuis ses débuts, une cinquantaine de performances dont plusieurs présentent une grande similarité, nous avons privilégié une analyse rétrospective de l'ensemble des performances afin de pouvoir dégager les récurrences et les mutations qui se manifestent dans les inscriptions vestimentaires des corps féminins. Ainsi, ce chapitre s'organise par thèmes davantage que par études de cas choisies, bien que des œuvres exemplaires soient aussi discutées de façon plus spécifique afin d'illustrer notre propos. L'objectif principal sera donc d'observer et d'analyser les approches stratégiques de l'habillement – vêtement, accessoires vestimentaires ou parure du corps – qui sont mises de l'avant dans le travail de Beecroft. Ces stratégies comprennent notamment un engagement avec l'univers de la mode et de la haute couture, l'usage de l'uniforme, l'exposition de la nudité et la répétition parodique comme moyen d'effronterie rebelle ou de transformation donnant du pouvoir. Enfin, nous tenterons aussi de voir en quoi les modalités d'habillement ou de dévoilement du corps féminin mises en œuvre par Beecroft s'apparentent ou diffèrent des stratégies des artistes femmes des générations précédentes.

4.2 Le « moi-vêtement » ou l'influence du vêtement sur l'image du corps

Nous avons déjà démontré que l'image du corps, c'est-à-dire l'image mentale que chacun se fait de son corps propre, n'est pas une image d'un corps isolé et que tout objet qui entre en contact intime avec la surface du corps et y demeure assez

longtemps sera naturellement assimilé à l'image du corps. Dans nos rapports intersubjectifs quotidiens, par exemple, nous assimilons les vêtements portés par les autres à l'image que nous nous faisons de leur corps. Les vêtements, bijoux et autres accessoires s'inscrivent donc sur le corps et s'incorporent à l'image du corps. Ces éléments modifient la forme du corps, la posture, la gestuelle et l'allure générale de l'individu : nous ne nous tenons pas de la même façon selon que nous soyons habillés ou complètement nus. En somme, l'image du corps implique des relations étroites entre le corps, son environnement spatial et les autres corps présents dans l'espace. Dans ce contexte, le vêtement joue un rôle déterminant :

[...] il nous suffira de retenir que les vêtements deviennent partie de l'image du corps, qu'ils se sont chargées de libido et que toutes les transformations que nous avons observées dans l'image du corps elle-même se produit aussi dans le vêtement. Il ne suffit pas naturellement, pour bien comprendre la psychologie du vêtement, de ne considérer que le modèle postural du corps chez un seul individu. Nos vêtements nous servent aussi à nous identifier aux autres : par eux, nous devenons comme les autres. En imitant leur façon de s'habiller, nous changeons l'image posturale que nous avons de notre corps en acquérant la leur. Les vêtements à eux seuls peuvent changer complètement notre image du corps.²

Les explications de Silder nous ont porté à croire que, dans les arts visuels, le vêtement pouvait devenir un outil efficace de modification ou de réorganisation de l'image du corps. Dans les performances de Vanessa Beecroft, le corps est toujours muet et quasi immobile³, ce n'est donc que par l'intermédiaire de sa forme et de son revêtement que nous pouvons l'appréhender, le définir et le qualifier. La présence du corps s'impose ainsi dans l'épaisseur de l'apparence, mais outre la présentation

² Paul Silder, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968, p. 221.

³ L'artiste a élaboré une série de règles que s'engagent à respecter les figurantes : « Do not talk, do not interact with the others, do not whisper, do not laugh, do not move theatrically, do not move too quickly, do not move too slowly, be simple, be natural, be detached, be classic, be unapproachable, be tall, be strong, do not be sexy, [...] behave as if you were dressed, do not establish contact with the outside, maintain your position as much as you can [...] ». Voir l'entrevue avec l'artiste réalisée par Marcella Beccaria, « Conversation Piece », in *Vanessa Beecroft : Performances 1993-2003*, Milan, Skira, 2004, p. 18-19.

physique, c'est aussi la présentation morale de soi qui s'expose. Car le regard de l'autre évalue toujours, selon un système de correspondances personnelles, sociales et culturelles, les valeurs exprimées par les inscriptions vestimentaires et l'allure générale du corps. Décodées, elles seront soumises au jugement et inscrites dans une catégorie sociale ou morale en fonction de certains aspects de l'accoutrement :

What is hardly deniable, however is the fact that the artistic presentation of the clothed body is a crucial index of codes of both self-discipline and self-display, behavioural and ritual conventions, structures of production and consumption and, last but not least, culturally sanctioned regimes of vision and visibility.⁴

Dans le cadre de nos réflexions, nous tenterons donc de voir non seulement quelle image du corps est véhiculée par les œuvres de Vanessa Beecroft, mais aussi quels paramètres sociaux, culturels et psychiques du sujet féminin sont révélés par l'usage des vêtements, sous-vêtements, chaussures et autres parures du corps.

4.3 *VBI* : autoportrait d'une collectivité

En 1993, pour son exposition de fin d'études tenue à la galerie Luciano Inga-Pin de Milan, Beecroft choisit de présenter *Despair : Book of Food*, une version dactylographiée d'un journal personnel décrivant ses habitudes alimentaires pathologiques. Parallèlement au livre, la jeune diplômée expose aussi une série d'aquarelles représentant des figures féminines, seules dans le vide de la page blanche : des corps tordus ou partiels aux formes émaciées, aux jambes longues et représentés dans des poses parfois lascives, parfois maladroites. De plus, Beecroft invite également une trentaine d'étudiantes à participer au vernissage à titre de figurantes. L'artiste sélectionne les filles pour leur physionomie qui s'apparente à la sienne ainsi que pour leur expression qui lui rappelle les portraits de la Renaissance ou encore les actrices de cinéma des années soixante. Beecroft habille ensuite les

⁴ Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame : Boundaries, Dress and the Body*, Oxford, New York, Berg, 1998, p. 158.

figurantes de ses propres vêtements et leur demande de se tenir simplement dans la galerie, de s'asseoir ou même de s'étendre lorsqu'elles se sentent fatiguées.

La relation intime entre le corps et les vêtements relève inévitablement d'un phénomène physique. Dans *Fashioning the Frame*, les auteures Alexandra Warwick et Dani Cavallaro situent le vêtement dans le contexte des théories de Kristeva et rappellent que : « Clothes are projected, introjected, indeed abjected, not simply at the metaphorical level of self-formation but also at a material level, displaying features comparable to those of intrinsically bodily phenomena, such as eating, drinking, shedding tears, vomiting, bleeding, laughing, ejaculating, breathing.⁵ » Cette idée du vêtement comme entité abjecte apparaît particulièrement révélatrice dans le cadre des deux premières expositions de Beecroft. En effet, lors de *VB1*, l'artiste présente un livre énumérant ses habitudes alimentaires puis, pour *VB2* (fig. 4.1), elle expose une série de dessins illustrant explicitement le phénomène de l'anorexie et de la boulimie⁶. Le souci extrême de l'apparence du corps et de sa parure présent dans l'ensemble de l'œuvre de Beecroft s'avère donc symptomatique d'une angoisse plus profonde : c'est une image du corps déficitaire que nous présente toujours l'artiste dans ses multiples dessins. Perçu comme un costume embarrassant, un vêtement contraignant, le corps constitue un fardeau lourd à porter dont l'anorexique veut se départir. En quelque sorte, Beecroft sublime son propre corps, elle s'en dissocie en travaillant sur la surface corporelle des filles qu'elle met en scène, explorant ainsi des identités substitutives.

Dans ces deux premières performances, les vêtements dont Beecroft se détache et qu'elle fait revêtir aux filles semblent ainsi participer d'une forme d'abjection de soi

⁵ Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *op. cit.*, p. 40.

⁶ À cette époque, Vanessa Beecroft souffrait de troubles alimentaires. Elle explique d'ailleurs la présence des filles invitées à son vernissage en ces termes : « I thought this was the most pertinent visual reference to the *Book of Food*, because I was sure that food was an obsession they all shared. » Marcella Beccaria, *op. cit.*, p. 16.

qui s'ouvre sur des possibilités de renégociation et de réajustement de l'identité. Comme l'explique Elizabeth Janus :

Beecroft dwelves into culture's maelstrom, searching for female types found throughout the history of art, cinema, and the theatre, and whose characteristics she has largely assimilated. Directing and changing the bodies of others, she tries to reconcile the representation of ideal womanhood with the physical and psychological experience of her own body. Beecroft exploits the processes of perception and identification, often dissolving genders and mixing genres, in order to pinpoint the conflict between images and self-image in a way both provocative and healing.⁷

Évoquant le phénomène de l'anorexie, Beecroft se détache ici de sa propre corporalité et explore, par l'intermédiaire des filles qu'elle met en scène, le conflit entre la représentation d'une féminité idéale et l'incarnation de subjectivités multiples, d'identités variables.

Les vêtements, nous l'avons évoqué dans les chapitres précédents, se trouvent à la frontière du soi et du non-soi. En ce sens, il devient parfois difficile de savoir s'ils font partie de l'*être* ou de l'*avoir* du sujet et pourraient ici être lus comme des indices autobiographiques. En faisant porter ses propres vêtements aux protagonistes de ses performances, l'artiste disperse son identité parmi les filles qui agissent alors comme des substituts de Beecroft. Ce premier usage du vêtement par Beecroft nous laisse croire que les filles deviennent, dans les performances, des doubles de l'artiste elle-même, qu'elles représentent des identités partielles, fictives et multipliées. À cet égard, les propos de Cavallaro et Warwick peuvent encore éclairer la démarche de l'artiste :

Dress lingers at the border of selfhood as an apparently unifying system, which, however, concurrently hints at prospects of breakdown and dissolution, at the impermanent status of symbolic identity as an arbitrary construct. [...] The identities supplied by clothes are correspondingly fictional, fallacious and phantasmatic ; yet they do provide a temporary illusion of stability by enabling a

⁷ Elizabeth Janus, « Vanessa Beecroft », *Artforum*, mai 1995, p. 93.

jubilatory transmutation of the chaotic and fragmented body into a seductively coordinated self-image.⁸

Les auteures affirment que le vêtement représente l'abject par sa capacité à rappeler au sujet la précarité de ses frontières, donc son identité. Mais en même temps, le processus créatif qui est enclenché par l'habillement permettrait une constante réinvention de soi. Les vêtements participent à un processus de création qui entraîne des renégociations et des réajustements constants, produisant et annihilant à la fois la subjectivité. Ils offrent des rôles viables et questionnent instantanément leur authenticité, offrent des masques apparemment impénétrables, mais, dans un même mouvement, expose leur vulnérabilité⁹. Ainsi, il serait légitime de croire que l'artiste vit des problèmes d'accomplissement et d'image de soi qu'elle tente de transcender par la mise en représentation et la projection sur les filles de ses identités variables, réelles ou fantasmées.

En faisant porter ses vêtements à des filles à qui elle peut s'identifier, Beecroft opère une distanciation par rapport à sa propre corporalité et réaliserait en quelque sorte l'autoportrait d'une collectivité¹⁰. En effet, la multiplication des filles semble aussi vouloir suggérer que le propos du projet, bien que hautement biographique, s'étende au genre féminin de façon plus générale. Cette molécularisation du soi au profit du collectif viendrait à la fois remettre en question la dimension constante et fixe de l'identité et interroger les modèles identitaires féminins imposés par la culture visuelle. Les stéréotypes de la féminité entraînent souvent une considération péjorative du corps qu'il faut dès lors contrôler, maîtriser et même anéantir. En juxtaposant les filles vêtues de ses propres vêtements à des dessins de corps

⁸ Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *op. cit.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰ Expression empruntée à Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 14.

fragmentés, voire en processus de disparition, Beecroft souligne les conséquences négatives des représentations d'un corps féminin idéal¹¹. Dans ce contexte :

[...] fashion is seen as a system in which, instead of clothing's being constructed to fit a body that is fixed and solid, the body is made to fit the clothes, in the sense of reorganizing the imaginary anatomy. It is chopped and trimmed, as Cinderella's sisters cut off their toes and heels to fit the magic slipper. This would imply that, far from clothing's providing a boundary for the body, thereby ensuring the presentation of a completed and contained self, it in fact works in reverse, serving to emphasize, or indeed to enact, violence and dismemberment on that body, and to threaten the precarious sense of self by its insistent marginality.¹²

C'est en quelque sorte cette même violence infligée au corps féminin qu'évoquait déjà la *Robe de chair* de Sterbak. L'analogie ne serait d'ailleurs pas fortuite : l'inscription vestimentaire dans la représentation de la femme conserve un lien étroit avec le thème de l'anorexie puisqu'elle s'avère un moyen de contrôler l'image de soi, elle permet un jeu sur la surface corporelle et ses frontières et livre également des indices sur la structure psychique du sujet.

Certes, chez Beecroft, c'est un élément autobiographique qui sert de point de départ à l'œuvre et qui continue d'alimenter la démarche artistique. Toutefois, à l'instar de Jan Avgikos, nous croyons que les filles mises en scène : « [...] may still function as her surrogate – her persona, her empowerment, her control, her pain, her fantasies – but autobiography is merely the initializing mode of her work. Figuratively and literally, the work begins the moment she walks away from it.¹³ »

¹¹ La rigueur de la discipline du corps témoigne de la nécessité de se conformer aux idéaux et de la force de l'autorégulation, l'exercice du pouvoir sur soi-même. Rappelons que, selon Nead, l'idéal de la minceur et de la proximité des os, signifie que deux dimensions de l'idée du corps convergent : la surface épidermique se resserre sur le squelette, structure interne du corps. Ici, la forme et l'identité, la représentation visuelle et la structure psychique se chevauchent justement sur la question de l'espace et des frontières. Pour l'anorexique, il y a toujours un excès de matière à la surface du corps. Le but serait donc de se débarrasser de ce surplus afin de retourner à l'essence du soi. Lynda Nead, *op. cit.*, p. 10-11.

¹² Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *op. cit.*, p. 25.

¹³ Jan Avgikos, « Let the Picture Do the Talking », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 107.

Ainsi, les performances organisées par Beecroft semblent donc être un lieu de projection de soi, mais demeurent surtout un moyen original de réarticuler des images du corps féminin en dialogue avec l'histoire de l'art et la culture populaire, propositions visuelles qui permettent une redéfinition critique de nos certitudes.

4.4 L'habillement comme technologie du soi

Dans l'œuvre de Beecroft, l'habillement semble utilisé comme une technique du corps, une technologie du soi¹⁴. L'expression « technique du corps », telle qu'employée ici renvoie à une théorie générale relative au discours des techniques, dans lequel les vêtements deviennent des instruments, s'inscrivent dans des traditions et révèlent la nature sociale de l'habitus, excluant l'idée d'un corps pur et préservé de toute influence. En effet, le vêtement vient constamment modifier le corps et sa posture, il lui appose des significations qui sont *a priori* « genrées ». Ainsi, les images tirées des performances de Beecroft semblent remettre en question la naturalité apparente du corps humain et exposer la fabrication du féminin, notamment par le biais des inscriptions vestimentaires.

En puisant à diverses disciplines théoriques, l'intellectuelle féministe Elizabeth Grosz a su démontrer que le corps s'avère indissociable de la formation de la subjectivité et qu'il demeure : « a pliable set of significations, capable of being rewritten, reconstituted, in quite other terms than those which mark it, and consequently capable of reinscribing the forms of sexed identity and psychical subjectivity at work today.¹⁵ » Selon l'auteure, les différentes techniques d'inscriptions corporelles tels les vêtements, font plus que décorer ou ajouter des éléments à un corps biologique : elles participent à l'organisation psychique et

¹⁴ Pour une discussion des apports théoriques respectifs de Marcel Mauss, Michel Foucault, Merleau-Ponty et Pierre Bourdieu à la compréhension du « corps vêtu », voir Joanne Entwistle, « The Dressed Body », in *Body Dressing*, Joanne Entwistle et Elizabeth Wilson (éd.), Oxford, Berg, 2001, p. 33-58.

¹⁵ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 60-61.

physique du sujet. Par ailleurs, le corps vêtu, enveloppe de notre être, en plus d'être régi par des pouvoirs sociaux et des normes culturelles, est activement produit au quotidien par des routines personnelles et des pratiques volontaires apparemment banales : « The various procedures for inscribing bodies, marking out different bodies, categories, types, norms are not simply imposed on the individual from outside », explique l'auteure, « they do not function coercively but are sought out. They are commonly undertaken voluntarily and usually require the active compliance of the subject.¹⁶ » De même, par l'emploi quotidien de maquillage, de talons hauts, de vêtements et de sous-vêtements, de la coiffure, de régimes alimentaires et d'activités physiques, les femmes (et les hommes, par d'autres moyens) marquent leurs corps. Dans ce contexte, le travail systématique de Beecroft sur la surface du corps, sur son revêtement, nous fait comprendre que le corps anatomique ne peut plus être pensé comme naturel ; il est technologique, social, culturel et demeure en constante modification.

Dans ses performances, Vanessa Beecroft expose des sujets tels que construits par différentes formes de discours et de pouvoirs disciplinaires. En ce sens, nous pourrions considérer la pratique artistique de Beecroft comme une appropriation de la notion de pouvoir disciplinaire développée par Michel Foucault. Les situations organisées par l'artiste n'exposent le pouvoir pas comme une répression exercée seulement de haut en bas, d'un groupe social à un autre, mais plutôt comme un réseau de discours – institutions, pratiques, techniques – qui produisent des positions de dominance et de subordination à l'intérieur de contextes spécifiques. En explorant par la performance comment, de différentes manières, les sujets participent à leur propre oppression, Vanessa Beecroft met en scène des métaphores visuelles qui évoquent une construction de la féminité s'élaborant à travers un pouvoir disciplinaire, une discipline impliquant une autosurveillance. En effet, la mode, la sexualité et la représentation visuelle sont d'importants discours de discipline qui participent à la

¹⁶ Elizabeth Grosz, *op. cit.*, p. 143.

construction de la subjectivité féminine et qui se retrouvent au cœur des mises en scène de Beecroft. Enfin, en explorant les fonctions normalisantes des discours de la mode, de la beauté et de la représentation visuelle par l'intermédiaire de vêtements et de parure uniformisée des corps, l'artiste nous invite à voir comment les pouvoirs disciplinaires produisent des sujets « genrés », dociles et productifs qui se conforment aux normes de la société. Tableaux vivants illustrant la retenue et le contrôle des corps rendus dociles, les performances « agissent comme des corsets de l'expression sensuelle, elles serrent, elles brident et nouent sur le corps une fantaisie de la privation.¹⁷ » Beecroft exerce un contrôle totalitaire de l'apparence de ces modèles et les expose dans un exercice de résistance, d'endurance physique qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer la sévère discipline du corps que s'impose l'anorexique.

4.5 La performance du féminin dans l'œuvre de Beecroft

Dans les toutes premières performances de l'artiste, les corps sont partiellement habillés de vêtements féminins parfois très colorés et de perruques de laine qui évoquent les déguisements de petites filles jouant à être des femmes (fig. 4.2). Les chandails, les petites culottes garçonnnes et les bas au genou découpent et encadrent le corps des figurantes d'étrange façon alors que les perruques grotesques évoquent la caricature :

Beecroft's early-'90s performances and drawings had a raw awkwardness and used her own body fascism (eating disorders) to choreograph the confluence of vicious control and hungry stupor. The pigtail wigs, granny sweaters, and black knee-highs her subjects donned signified the shame that was her initial focus, lending her work with energy and lending her power.¹⁸

¹⁷ Sandra Vanbreemeersch, « Au pays des filles de Vanessa Beecroft », in *Les Imaginaires du corps, arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2, Claude Fintz (dir. publ.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 143.

¹⁸ Bruce Hainley, « Gagosian Gallery : Vanessa Beecroft », *Artforum*, vol. 39, n° 10, été 2001, p. 190.

Ainsi vêtues, les filles prenant part aux premières performances paraissent inconfortables. Certaines photographies prises par l'artiste parviennent d'ailleurs à traduire le malaise causé par une telle mascarade. Dans les performances subséquentes, les vêtements et les accessoires sélectionnés par Beecroft renvoient toujours à un imaginaire stéréotypé des genres et contribuent à faire naître chez le spectateur des images relevant du fantasme, du cliché ou des divers modèles culturels de représentation de la femme : l'imperméable de la femme de carrière, les hautes bottes de cuir de la dominatrice, la petite culotte garçonnette de l'étudiante, le manteau de fourrure de la riche bourgeoise. De plus, les protagonistes portent généralement des souliers à talons hauts, des bas de nylon, des soutiens-gorge, des cache-sexe et autres accessoires hyperféminins souvent fétichisés. Dans la société de consommation occidentale, ces accessoires sont vendus aux femmes comme des éléments impératifs d'une féminité désirable. Or, dans les performances de Beecroft, ces attributs vestimentaires, portés par des jeunes femmes dont le corps répond aux canons actuels de la beauté, semblent pourtant réprimer toute sensualité, car ils tombent dans la dérision. En effet, derrière une apparente adhésion aux diktats de la féminité, Beecroft pervertit les effets *sexy* recherchés. De fait, nous constatons qu'en récupérant systématiquement les signes culturels d'une certaine féminité, en les multipliant sur les filles. Beecroft renverse les effets recherchés par ces mêmes signes. Il y aurait donc dans les performances de l'artiste une « sublimation des attributs de (la) féminité.¹⁹ » Autrement dit, l'artiste déssexualise le corps de ses modèles féminins, en utilisant les mêmes moyens qui participent à définir les critères de féminité dans la culture visuelle occidentale. Par sa démarche artistique, Vanessa Beecroft met en scène, littéralement, une performance outrancière du féminin. En utilisant des vêtements ou des accessoires très typés, elle réalise des actions parodiques qui pourraient avoir une portée subversive dans la mesure où elles nous font prendre

¹⁹ Judith Butler citée dans Thérèse St-Gelais, « Vanessa Beecroft. À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps », *Parachute*, n° 112, p. 63.

conscience de la fabrication artificielle du féminin et expose, du même coup, l'illusion de l'identité de genre comme substance intrinsèque de l'être.

4.6 L'art et la mode : affinités électives

Il serait inutile de retracer ici tous les antécédents à l'usage du vêtement dans les pratiques artistiques contemporaines. Toutefois, un bref rappel historique suffirait à démontrer que le recoupement entre le monde de l'art et celui de la mode ne représente pas un phénomène propre aux dernières années. En effet, il semble que les différentes avant-gardes du XX^e siècle – constructivisme, futurisme, surréalisme ou dada – avaient déjà saisi le potentiel du vêtement comme signe identitaire culturel, comme lieu de pouvoir, d'émancipation et de subversion²⁰. Les artistes modernes et postmodernes qui empruntent au motif vestimentaire ou à l'univers de la mode partageraient donc une conscience des imbrications complexes entre le corps, les vêtements, la subjectivité et la socialité. L'indétermination des frontières entre l'art et la mode chez les surréalistes, par exemple, leur entrée dans le monde de Schiaparelli et de Chanel, de *Vogue* et de *Harper's Bazaar* étaient notamment liées à leur intérêt pour le fétiche et au rôle joué par les vêtements et le déguisement dans la mascarade. Ainsi, le travail de Beecroft qui se développe en relation étroite avec des acteurs du monde de la mode, comme la performance *Show* (fig. 4.3) présentée au musée Guggenheim, « occupies a historical continuum, an evolution of supportive relationship that run from such involvements as Schiaparelli's costuming of films by Man Ray, and Bunuel and Dali, and her provision of mannequins for the 1938 Surrealist exhibition in Paris.²¹ »

²⁰ Pour un retour historique sur les liens entre les avant-gardes et la mode, voir Pandora Tabatabai Asbaghi, « The Sculpted Dress », in *Art/Fashion*, Germano Celant (dir. publ.), catalogue d'exposition, New York, Distributed Art Publishers ; Milan, Skira, 1997.

²¹ Chris Townsend, *Rapture : Art's Seduction by Fashion since 1970*, New York, Thames & Hudson, 2002, p. 98.

Certes, la confluence du monde de l'art et de celui de la mode dans le travail de Beecroft s'inscrit dans une continuité historique, mais elle tranche néanmoins avec les premières vagues du féminisme. Dans son introduction à l'ouvrage *Fabrications : Costume and the Female Body*²², Jane Gaines offre un bilan des relations qu'ont entretenues les différentes générations de féministes avec la culture de la mode ou de la beauté et l'histoire du vêtement. Elle démontre que les premières histoires du vêtement présentaient la mode comme un contrôle patriarcal sur la femme en ligue avec le capitalisme. Gaines explique que pour la deuxième vague de féministes, la culture de la beauté ou de la mode et celle du féminisme demeuraient inconciliables. Suivant la pensée de Simone de Beauvoir sur la condition féminine et la mode contemporaine, ce rejet de la mode par les féministes se fondait alors sur deux points principaux. D'une part, la mode était considérée un esclavage, un système obligeant les femmes à continuellement mettre à jour leur apparence et à adopter des styles vestimentaires qui les empêchent de prendre activement part à la société. De ce point de vue, la mode encouragerait donc la passivité des femmes et renforcerait leur vulnérabilité – les talons, corsages et jupes inconfortables pouvant les contraindre dans leur mouvement. D'autre part, qu'il déguise le corps, le déforme, l'embellisse ou épouse ses courbes, le vêtement place toujours le corps en situation de représentation. Cette idée s'approche des considérations émises par de Beauvoir sur le narcissisme féminin dans lequel le regardeur se trouverait impliqué puisque la représentation de la femme dépend toujours, selon de Beauvoir, de son pouvoir d'attirer l'attention de l'Autre. D'ailleurs, selon Gaines : « In Beauvoir's consideration of female adornment ritual in which young women learn to appraise themselves through the eyes of the male, there is a premonition of the theory of female representation as directed toward the male surveyor-owner.²³ »

²² Jane Gaines, « Fabricating the Female Body », in *Fabrications : Costume and the Female Body*, Jane Gaines et Charlotte Herzog (éd.), New York et Londres, Routledge, 1990, p. 1-27.

²³ *Ibid.*, p. 3.

Ainsi, plusieurs féministes de la deuxième vague ont rejeté la mode affirmant que celle-ci renforce l'objectivation sexuelle de la femme et que le système de consommation capitaliste dans lequel elle s'inscrit relègue la femme à un statut de marchandise, de possession. Ces féministes allèguent aussi l'association de la mode avec un univers riche et privilégié, impliquant des connotations inacceptables de classe et de race. Si les artistes féministes des années soixante-dix, dont la démarche de Martha Rosler²⁴ nous apparaît exemplaire, rejetaient drastiquement la mode et réalisaient des œuvres dénonçant les idéologies patriarcales sous-tendues par son industrie, les artistes des années quatre-vingt-dix occupent une position beaucoup plus ambivalente : « And yet, it is exactly the erosion of any border between art and fashion, together with the growing confluence and commingling of their codes of signification and value, that is perhaps *the* overriding symptom of our cultural moment.²⁵ » En effet, non seulement les grands musées consacrent désormais des expositions à de célèbres *designers* de mode, mais des artistes bien établies, comme Cindy Sherman²⁶ ou Nan Goldin²⁷ par exemple, réalisent des projets spéciaux pour des magazines de mode ou des compagnies de haute couture. À l'instar de Sherman et Goldin, Beecroft ne fait pas que démontrer son imbrication en tant qu'artiste dans les processus de culture populaire, mais elle en prend part activement, trouvant des avenues de résistance dans les interstices mêmes du système et défiant la distinction

²⁴ Voir, par exemple, la série de photomontages intitulée *Body Beautiful* amorcée en 1965. L'artiste se réapproprie les publicités des magazines de mode afin d'exposer la sexualité qui est subtilement articulée par les conventions de la mode, plaçant la femme au centre d'un régime visuel qui fixe son corps comme objet sexuel.

²⁵ John Slyce, « Images of Women by Women », *Creative Camera*, n° 359, 1999, p. 21.

²⁶ Dès 1983, le magazine *Vogue* publie des autoportraits de Cindy Sherman portant des créations de la *designer* Dorothee Bis. En 1993, l'artiste photographie, dans son esthétique particulière, la collection printemps du magazine de mode *Harper's Bazaar*. De même, Sherman s'est plus récemment associée à la compagnie *Comme des Garçons* pour qui elle réalise des images publicitaires.

²⁷ « A mediados de la década de los setenta, las perversas imágenes de autoerotismo, violencia y humillación femenina de Newton y Bourdin fueron denigradas por las feministas. No obstante, en los años noventa, de forma casi paradójica, la reactivación de esa estética oscura y perversa en la fotografía de moda se vio influenciada por el trabajo de Nan Goldin, una de las artistas emblemáticas de la dura estética femenina de los ochenta. Dedicada a retratar una vida árida mediante un naturalismo brutal, Goldin fue incluso contrada para fotografiar modelos para campañas publicitarias de firmas de moda. » Vivianne Loria, « Juegos de suplantación de la moda y el arte », *Lapiz*, n° 197, 2002, p. 31-32.

entre les versants *high/low* de la culture. En s'associant à l'univers de la mode, Beecroft brise un tabou fondamental qui porte sur cette passion de la futilité et de l'artificiel. À cet effet, Baudrillard explique que dans notre culture rivée au principe d'utilité, la mode demeure condamnée pour cette puissance qu'il y a en elle du signe qui ne signifie rien.²⁸ Dans ce contexte, il affirme que la futilité deviendrait alors transgression.

Selon Elizabeth Wilson, la résurgence d'un intérêt des féministes et des artistes pour la mode depuis la fin des années quatre-vingt découlerait d'un besoin d'explorer et d'analyser une des manifestations culturelles les plus immédiates et importantes de la société occidentale²⁹. Contrairement à l'attitude qui prévalait dans le milieu artistique féministe des années soixante aux années quatre-vingt, il ne s'agit donc plus de considérer la subordination politique de la femme comme l'aspect le plus significatif de la mode. Plusieurs théoriciennes féministes actuelles considèrent d'ailleurs que de refuser de s'intéresser à la mode et au vêtement, de mépriser les cosmétiques ou les magazines féminins, c'est aussi dénigrer toutes les femmes qui les achètent et qui éprouvent diverses formes de plaisir en adhérant à ce système³⁰. De plus, l'exclusion de la mode des discours théoriques reproduit, de façon subtile, une attitude culturelle de dévaluation des sujets associés à la femme³¹. En somme, les affinités de Vanessa Beecroft avec l'univers de la mode semblent donc aller de pair avec les idées d'une nouvelle génération d'intellectuelles et d'artistes qui refusent l'attitude réductrice et moralisatrice des premières féministes face à la mode. L'ambivalence qui circule autour de l'iconographie de la mode – dialectique

²⁸ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 145.

²⁹ Jane Gaines, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ Shelly Budgeon et Dawn H. Currie, « From Feminism to Postfeminism : Women's Liberation in Fashion Magazines », *Women's Studies International Forum*, vol. 18, n° 2, 1995, p. 173-174.

³¹ « Denial of fashion extends from the philosophical disdain for the body, for the fashionable dress, and for the woman – through the account of the civilizing process which charts the production of the refined and contained body by suppressing the physical body – to religious denunciation of the pleasure of the flesh and adornment of the body. » Efrat Tseëlon, « From Fashion to Masquerade : Towards an Ungendered Paradigm », in *Body Dressing*, Joanne Entwistle et Elizabeth Wilson (éd.), Oxford, Berg, 2001, p. 105 -106.

complexe du plaisir et de son pouvoir régulateur présent dans toute l'œuvre de Beecroft – trouve donc un écho dans la pensée féministe actuelle qui oscille, d'une part, entre une critique de l'industrie de la mode et des représentations de la féminité idéale qu'elle véhicule et, d'autre part, la reconnaissance de la mode comme objet de plaisir, de fantaisie et de jeu, permettant des avenues de résistance et de subversion. La position ambivalente de Beecroft viendrait donc remettre en cause toute forme de doctrine hégémonique ou de dogme féministe.

4.6.1 *Show* : Vanessa Beecroft dans l'univers de la mode

Un retour sur le travail réalisé par Beecroft depuis une décennie nous permet d'observer que les vêtements et les accessoires utilisés lors des performances se raffinent en même temps que les corps ou la classe sociale des femmes mises en scène. En effet, lors des premières performances, les filles dénichées dans la rue ou sur le campus universitaire portaient leurs propres chaussures à talons hauts, des costumes réalisés à même la garde-robe de l'artiste, des vêtements glanés à l'*Armée du Salut* ainsi que des perruques caricaturales. Or, ses budgets augmentant parallèlement à sa popularité, Beecroft commencera bientôt à embaucher des mannequins professionnelles filiformes portant vêtements et accessoires fournis par de célèbres *designers* de mode tels Miuccia Prada, Tom Ford, Helmut Lang, Dolce&Gabbana et Manolo Blahnik. Le rapport qu'entretient Beecroft avec l'univers de la mode demeure somme toute très ambigu : « Fashion attracts me because of its ephemerality. I elevate it to an element that is part of a work loaded with meanings, but personally it soon bores me. I respect it for its photogenic quality, and, unlike ordinary garments, it is conceived to be photographed³² », explique-t-elle. Donc, il semble qu'un choix formel et esthétique motiverait avant tout son emprunt de vêtements et d'accessoires de haute couture et sa complicité avec l'univers de la

³²Vanessa Beecroft en entrevue avec Marcella Beccaria, « Conversation Piece », in *Vanessa Beecroft : Performances 1993-2003*, Milan, Skira, p. 20.

mode. Devant une telle ambivalence, plusieurs seraient tentés de se demander, à l'instar de la critique d'art Claire Bishop :

Is she little more than a stylist *manqué*, someone who conspires with and, ultimately, escalates the sadistic tendencies of high fashion? Or does she stage highly considered spectacles that frame (and thereby critique) both the stereotypes of the fashion industry and the voyeurism that accompanies it? ³³

Lors de sa trente-cinquième performance intitulée *Show* et présentée au musée Guggenheim en 1998, Beecroft met en scène vingt mannequins professionnelles portant des escarpins à talons hauts et des bikinis ornés de pierres du Rhin, créés par Tom Ford de *Gucci*. Inaccessible, superficielle, élitiste – soirée unique sur invitation seulement – et très coûteuse, la performance vient réarticuler les clichés associés à l'identité de ce quartier huppé de la *upper Fifth Avenue* de New York :

[...] while such an event may have been calculated to draw the attention of an art community deeply envious of fashion's aura of glamour and sexiness, the choice of subjects also made the project's reflexive nature as perspicuous as possible. Modeling is all about representation, particularly self-representation ; in that sense models are already almost sculpture, as attested by the word "mannequin " applying to both a human and an artificial figure.³⁴

Le corps des filles est d'ailleurs maquillé et leurs cheveux poudrés, ce qui exacerbe l'artificialité de la mise en scène et renforce l'étrange ressemblance des mannequins à des statues³⁵. Le maquillage a ici pour fonction de substituer au corps réel des

³³ Claire Bishop, « Vanessa Beecroft : VB43 », *Make : the Magazine of Women's Art*, n° 88, 2000, p. 31.

³⁴ Barry Schwabsky, « Vanessa Beecroft: Deitch Projects », *Artforum*, vol. 39, n° 3, novembre 2000, p. 153.

³⁵ Dans un esprit ironique, on pourrait ici rapprocher cette image des propos de Baudelaire qui, dans *Peintre de la vie moderne*, défendait l'usage du maquillage chez la femme qui aurait « pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur. » Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art*, coll. « Miroirs de l'art », Paris, Hermann, 1968, p. 146.

femmes mises en scène un corps idéal, allégé de ses composantes charnelles : l'épaisseur du corps, sa pesanteur, doivent être dissoutes, ou du moins dissimulées.

En exposant des mannequins vivants dans une institution muséale prestigieuse, Beecroft témoigne de l'existence d'un nouveau modèle, ailleurs, en dehors des beaux-arts : le *top* aurait ainsi dépossédé le *modèle*. En outre, la froideur détachée de la performance se présente comme une réarticulation des beautés préfabriquées que l'on retrouve dans les magazines de mode. Les performances de Beecroft n'ont donc rien à voir avec le naturel, elles témoignent plutôt de la façon dont nous manipulons et façonnons un idéal de beauté, dans l'art comme dans la société. En travaillant avec des mannequins professionnelles dont les corps représentent la maîtrise des apparences, l'artiste rend visibles, par le fait même, les discours qui l'accompagnent³⁶. La mode produit et reproduit des corps dociles, comme dit Foucault, c'est-à-dire modelés par un dressage panoptique, où triomphe la norme, qui surveille et punit. Le costume de haute couture porté par les mannequins, aussi minimaliste soit-il, constitue ici un appareillage contentif, un moyen somptueux d'enchâsser le corps, de l'encadrer, de le dématérialiser. La mode, explique d'ailleurs Baudrillard, demeure certainement ce qui neutralise le plus efficacement la sexualité.³⁷ Au musée Guggenheim et lors de ses nombreuses performances subséquentes, Beecroft expose donc des corps sans chair ni sexe, sans désir ni sujet et transforme les traditionnels défilés de mode en rituels disciplinaires immobiles où elle piège le regard du voyeur.

Ironiquement, tandis que l'identité des mannequins demeure inconnue, voire complètement effacée, l'identité des vêtements, elle, est mise de l'avant dans la promotion de l'évènement³⁸. Ainsi les spectateurs connaissent l'identité de celui qui a

³⁶ Thérèse St-Gelais, *loc. cit.*, p. 67.

³⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 145-146.

³⁸ À cet égard, le critique d'art Wayne Koestenbaum souligne que la démarche de Beecroft aurait été plus subversive si l'artiste avait utilisé les créations de Tom Ford sans son autorisation ou encore si elle

dessiné les chaussures ou conçu les bikinis, mais ne savent rien de l'identité des filles qui, devant eux, les portent. Ainsi fétichisées, ces filles de rêve ne sont plus que des marchandises, objets séduisants offerts au regard mais hors de portée. Vidées de leur identité propre qui se voit effacée par l'habillement uniforme et stéréotypé dont chacun connaît les codes, elles demeurent pourtant inaccessibles : « Recessing into themselves, forever at hand but always out of reach, commodity dreamgirls sing a paradox – they cannot be what they are given to be. They slip out from under themselves in parades of anorectic desire.³⁹ » En somme, la présence imposante et hermétique des filles voile à peine le secret qu'elles sont en fait désincarnées, « full of their own infinite vanishing.⁴⁰ » La disparition de l'identité des filles peut dès lors être perçue comme un commentaire ironique sur l'effet standardisant ou dépersonnalisant de la mode ou du regard objectivant, le *male gaze* du photographe.

De fait, l'artiste se réfère aussi à la mode par son approche technique. Tandis que les filles de ses mises en scène essaient tant bien que mal de tenir la pose, Beecroft (vêtue) circule autour d'elles et prend des *polaroids*. En adoptant une telle méthode de travail, l'artiste réitère le modèle masculinisant de l'artiste type et du photographe exerçant un pouvoir sur ses modèles féminins. Sa démarche présente donc une prise de contrôle, une appropriation subversive du stéréotype découlant de la prédominance du *male gaze*. En insistant à la fois sur les notions de féminité pastichée et de pouvoir masculin, Beecroft suggère par ailleurs que l'idée de la féminité n'existerait qu'à travers le regard masculin dominant. Du même coup, l'effacement de l'identité de chacun des modèles au profit d'un idéal de beauté clinquant, homogène et aseptisé pourrait être compris comme une critique des effets pervers d'un regard qui serait uniformisant.

avait déniché les vêtements à l'*Armée du Salut* laissant croire au public que ses modèles étaient habillés par Gucci. Wayne Koestenbaum, « Bikini Brief », *Artforum International*, vol. 36, n° 10, été 1998, p. 24.

³⁹ Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 92.

⁴⁰ *Ibid.*

4.6.2 Le corps féminin (sur)exposé ou la parodie du *male gaze*

L'impact persistant de l'article de Laura Mulvey sur les théories féministes de l'art nous permet de comprendre les nombreuses critiques soulevées par les performances de Vanessa Beecroft. En effet, par la nudité qu'elle expose et les accessoires vestimentaires qu'elle choisit, Vanessa Beecroft fétichise le corps féminin et le place dans une situation de « *to-be-looked-at-ness* » qui vient réinscrire le corps dans les structures voyeuristes construites par la tradition du nu féminin. Bien que certaines théoriciennes féministes plus libérales revendiquent un nécessaire retour du corps dans la représentation, la plupart d'entre elles n'encouragent toutefois pas la représentation du corps classique tel que décrit par Bakhtin⁴¹, mais plutôt celle d'un corps grotesque qui aurait un pouvoir subversif en rendant visible ce qui est généralement supprimé par les conventions de l'art ou caché dans la culture visuelle en général. Or, les corps exposés par Beecroft ne sont pas grotesques, abjects, ni transgressifs. Ils représentent, au contraire, un idéal du corps féminin contemporain reproduit à l'extrême. Bien que les années fortes d'un féminisme militant contre toute représentation de la femme se retrouvent aujourd'hui loin derrière nous, il semble que la mise en scène exhibitionniste de ces corps nus objectivés choque toujours. Cependant une forme de grotesque ou de monstruosité n'apparaît-elle pas dans l'excès des attributs de la féminité telles qu'exposée dans les premières performances puis, dans la multiplication un peu effroyable des corps parfaits et uniformisés ainsi soumis au regard voyeur dans les œuvres exemplaires d'une deuxième phase du travail de l'artiste?

La stratégie de Beecroft n'en demeure pas moins irritante pour les féministes qui souhaitent abolir le lien entre la féminité et l'acte de poser puisque Beecroft demande

⁴¹ Wolff explique que le corps classique tel que le conçoit Bakhtin ne présente aucun orifice et ne s'engage dans aucune fonction corporelle primaire, il est comme une statue classique. Janet Wolff, « Reinstating Corporeality : Feminism and Body Politics », in *Feminine Sentences : Essays on Women and Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 124.

toujours à ses filles d'agir comme si elles étaient une image⁴². Ce faisant, l'artiste met en scène une réitération délibérée et excessive de la rhétorique de la pose qui pourrait, selon Craig Owens, avoir une valeur stratégique : « [...] by mimicking the immobility induced by the gaze, reflecting its power back on itself, pose forces to surrender. Confronted with a pose, the gaze itself, is brought to a standstill.⁴³ » En se présentant comme si elles étaient déjà une image et en réitérant les tropes normatifs de la féminité, les figurantes de Beecroft se livrent volontairement au regard objectivant. Donc, par une telle soumission, elles pourraient immobiliser le regard – telle la Méduse – et l'obliger à se rendre. Par ailleurs, il semble qu'en étendant ainsi le langage de la photographie à des tableaux vivants, Beecroft « performs the ways in which action as a claim toward transcendence, for women as well as for men, is an always failed proposition (always freezes into objectifying moments).⁴⁴ » En somme, Beecroft ne met pas en scène des corps intrinsèquement transgressifs, mais en renforçant ainsi les critères traditionnels de représentation du corps féminin soumis au *male gaze*, elle opère une distanciation critique ironique par rapport à la représentation de la femme.

4.7 Des sujets sans identité : vers une molécularisation du soi

Les interprètes des performances de Beecroft, déjà uniformisées par leurs corps aux proportions idéales répondant aux exigences de la mode, se voient aussi uniformisées par leur comportement et leur revêtement. « Dress works to “glue” identities in a world where they are uncertain.⁴⁵ » Dans un contexte de fragilisation des identités, l'artiste réinvente sa propre mise en scène du corps individuel et collectif en manipulant les signes visibles à la surface du corps. Les filles sont alors

⁴² Marcella Beccaria, *op. cit.*, p. 18.

⁴³ Craig Owens, cité dans Amelia Jones, *Body Art : Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 154.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁵ Joanne Entwistle, « The Dressed Body », in *Body Dressing*, Joanne Entwistle et Elizabeth Wilson (éd.), Oxford, Berg, 2001, p. 47.

déclinées chez Vanessa Beecroft comme de multiples échantillons d'un phénomène commun, elles forment une entité-corps⁴⁶. Les inscriptions vestimentaires reproduites à l'identique sur chacun des corps renvoient à une actualité de l'imaginaire contemporain de la représentation de la femme : vêtements griffés de la beauté « prêt-à-porter », bas au genou et petite culotte garçonne évoquant le fantasme de la femme-enfant, l'imperméable de la femme de carrière, la robe de soirée élégante de l'aristocrate.

Déguisé, dénudé et opaque, le corps mis en scène par Beecroft ne semble ni biologique ni naturel. Il est multiple, divisé, désincarné, vidé de son intériorité et apparemment sans marque d'identité propre. Alors que la construction de l'identité dépend des frontières, le vêtement met en péril les frontières du corps, contribuant à la fois à marquer les limites du corps privé et à mettre l'individu en relation avec l'Autre :

It *frames* the body and insulates private fantasies from the Other, yet it simultaneously connects the individual self to the collective Other and fashions those fantasies on the model of a public spectacle, thus questioning the myth of a self-contained identity. The integrity of the body as a personal possession is questioned and the vulnerability of all liminal states is accordingly exposed.⁴⁷

Cette vulnérabilité pourrait être envisagée soit comme une contamination, c'est-à-dire une image du corps prise d'assaut par un Autre extérieur, soit comme une autodissémination, un corps qui se disperse dans le monde. Le vêtement donc, contribue à la fois à définir le sujet et à le désindividualiser. Chez Beecroft toutefois, le vêtement semble participer davantage à une désindividualisation du sujet. L'uniformité de la composition vient, en effet, supprimer l'individualité des sujets, elle anéantit le soi pour laisser place à une identité collective opaque et monolithique.

⁴⁶ Sandra Vanbremeersch, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁷ Dani Cavallaro et Alexandra Warwick, *op. cit.*, p. xvi.

Le paradoxe de l'habillement serait d'agir à la fois comme frontière et comme marge. Tandis que la frontière divise et encadre, la marge brouille les frontières et les distinctions. Cette double fonction du vêtement s'explique ainsi :

As a boundary, it frames the body and separates from the rest of the social world, thus functioning as a kind of container or wrapper. Dress as a boundary is meant to trace a neat line between self and the other; the limitation of physical visibility via clothing, for example, parallels metaphorically an intended limitation of psychological accessibility. As a margin, on the other hand, dress connects the individual to other bodies, it links the biological entity to the social ensemble and the private to the public. This cohesive action holds the advantage of releasing the individual subject to the possibility of collective interactivity and communication, yet it erases its very individuality.⁴⁸

Chez Beecroft, le vêtement agirait surtout comme une « marge », c'est-à-dire qu'il instaure un lien visuel entre le corps individuel et les autres corps présents dans l'espace, dissolvant ainsi l'individualité au profit de la collectivité. Ainsi, chaque corps entretient avec l'autre un lien vestimentaire, presque biologique, qui vient atténuer les différences. L'individualité est ici soumise à l'uniformité visuelle de la composition et les images qui en résultent témoignent de l'effritement des individualités, elles nous renvoient même au spectre du clonage moléculaire, de l'homogénéisation des êtres humains. Enfin, l'image créée par cette répétition suggère que le corps auquel nous aspirons est non seulement standard mais aussi reproductible à la chaîne, comme les vêtements qui le recouvrent. Cette mise en scène semble révéler le danger de tout dogme, de toute vision unifiante de la femme et nous invite dès lors à considérer l'émergence d'identités *queer*, multiples et plus ambiguës.

4.7.1 Le pouvoir de l'uniforme et la résistance du singulier

Ainsi amalgamées, les filles anonymes évoquent des ensembles connus dans notre société où le corps devient instrument ou marchandise : le corps de l'armée, les

⁴⁸ Dani Cavallaro et Alexandra Warwick *op. cit.*, p. xvii.

mannequins, la femme-objet en dessous féminins, les actrices de cinéma, le corps de la publicité. Le groupe de filles se détache visiblement de la masse, leurs vêtements les distinguant des spectateurs qui partagent le même espace. Dans un premier temps, les figurantes qui arborent l'uniforme acceptent de se soumettre à un pouvoir régulateur, mais elles exercent aussi une forme de pouvoir sur les individus qui ne le portent pas, ne serait-ce qu'un pouvoir de séduction ou de fascination. Chez Beecroft l'uniforme confère donc un certain pouvoir, il fait autorité et vient ici remplir la fonction protectrice accordée au vêtement. Généralement, la disposition des filles invite le spectateur à se reculer, à adopter une « distance publique » afin d'appréhender la scène dans son entièreté. Cette distance, explique Hall, est celle qu'imposent automatiquement les personnages importants ou officiels, et celle qui permet à un sujet d'adopter une conduite de fuite ou de défense s'il se sent menacé⁴⁹. Ainsi, la distance imposée à la fois par l'uniforme et par la mise en scène de Beecroft crée un espace psychologique qui incite les spectateurs soit à se projeter dans l'image, soit à y voir un ensemble de personnages fantastiques ou un symbole d'autorité, d'intimidation, voire de menace.

En outre, les filles revêtues d'un certain uniforme, même presque nues, n'apparaissent pas nécessairement vulnérables. Effet recherché par l'artiste qui parle d'ailleurs des figurantes qu'elle expose comme d'une « armée » de filles. Toutefois, l'uniforme s'avère friable et ne résiste pas au regard scrutateur dans les performances de Beecroft. Passé le choc de la première image, l'apparente uniformité amène les spectateurs à repérer des dissemblances dans les corps, les vêtements et les accessoires. On peut ainsi constater l'échec de l'incorporation collective : chez elle un sein percé ou une hanche tatouée ; chez l'autre des chaussures d'une couleur singulière, puis, un geste minimal comme indice de vie, là une pointe de lassitude, d'érotisme, d'humanité :

⁴⁹Edward. T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 155-156.

Ces différences ne renvoient plus nécessairement à une subjectivité cachée qui émergerait derrière l'anonymat, elles transparaissent à même le corps. On est ainsi confronté à une singularité sans intériorité et qui ne sera jamais identifiable, dans la mesure où elle ne se totalise pas en une identité définie.⁵⁰

Comme l'écrit Jean-Ernest Joos, la réification du corps mise en œuvre dans les performances de Beecroft échoue finalement devant cette résistance du singulier. Au-delà de la critique d'une conception homogénéisante et de la féminité, on peut ainsi percevoir dans cette démarche uniformisante une forme de dénonciation d'un modèle corporel singulier et même, par extension, de toute pensée qui se fixerait définitivement et tiendrait lieu de dogme. Par ailleurs, l'uniformité illustre aussi le fait que, dans la culture visuelle, les corps qui ne se conforment pas aux idéaux sont évacués du champ de la représentation. Tandis que le corps féminin est surexposé, Beecroft met en lumière les critères esthétiques qui ont également rendu certains types de corps invisibles dans les frontières qui définissent l'art.

4.7.2 Le nu comme uniforme

Comme nous l'avons suggéré précédemment, l'habillement serait utilisé par Beecroft, non pas comme un moyen de définir l'identité individuelle des protagonistes, mais plutôt comme un moyen d'homogénéisation. Pourtant, dans plusieurs performances, les vêtements et les accessoires ont été presque entièrement évacués (fig. 4.4). Dans le même esprit, la nudité, de plus en plus présente dans les performances au fil des ans, n'est pas exploitée comme une expression de la sexualité, mais davantage comme un moyen de neutraliser l'apparence des filles exposées. En ce sens, la nudité, au même titre que le vêtement, devient un uniforme. « All clothes are a social statement, a uniform », explique l'artiste, « Since I have no clue as long as the women's uniform, I would like the women to be nude as if they

⁵⁰ Jean-Ernest Joos, « Être plus qu'un ou être moins qu'un », in *Métamorphoses et clonage*, Sandra Grant Marchand (conservatrice), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, p. 20.

were dressed.⁵¹ » La nudité, chez Beecroft n'est donc pas celle qui renvoie à la chair ou à la nature animale du corps, elle n'évoque pas l'idée d'un corps vulnérable, dépouillé, éhonté. Au contraire, les modalités de dévoilement du corps s'apparenteraient davantage à celles du nu classique.

Dans *Seeing Through Clothes*, l'historienne de l'art Anne Hollander démontre que l'habillement s'avère tellement crucial à notre compréhension du corps que les façons de percevoir et de représenter les nus seraient même dominées par les conventions vestimentaires :

[...] art proves that nakedness is not universally experienced and perceived any more than clothes are. At any time, the unadorned self has more kinship with its own usual *dressed* aspect than it has with any undressed human selves in other times and other places, who have learned a different visual sense of the clothed body. It can be shown that rendering of the nude in art usually derives from the current form in which the clothed figure is conceived. This correlation in turn demonstrates that both the perception and the self-perception of nudity are dependent on a sense of clothing – and of clothing understood through the medium of visual convention.⁵²

De cette façon, Hollander explique que les représentations traditionnelles du nu en art correspondent généralement aux modes vestimentaires dominantes du moment. Les corps nus représentés ne seraient donc jamais vraiment dénudés, mais ils seraient en quelque sorte « vêtus » par les conventions contemporaines de la mode et de la représentation. Chez Beecroft, la peau nue des jeunes femmes pourrait alors être envisagée comme un vêtement artistique, comme signe et référence de mode.

Dans les performances organisées par l'artiste, l'uniformisation de l'apparence du corps et de ses modalités de dévoilement instaure une frontalité impénétrable des corps qui demeurent anonymes et paraissent vidés de leur identité propre⁵³. En outre,

⁵¹ Beecroft citée dans Peter Plagens, *Newsweek*, 10 avril 2000, vol. 135, p. 72.

⁵² Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, New York, Viking Press, 1978, p. xii-xiii.

⁵³ Sandra Vanbreemersch, *op. cit.*, p. 143.

la nudité des corps ainsi exposés ne semble pas participer d'une volonté d'authenticité ou de vérité. Au contraire de la formulation de John Berger « to be naked is to be oneself⁵⁴ », Beecroft a recours à une nudité déguisée qui viendrait réaffirmer les règles du nu comme vêtement de l'art et non pas comme gage d'authenticité. En effet, plusieurs siècles de peinture ont contribué à élaborer une « nudité artistique ». Hollander revient d'ailleurs sur la distinction nudité/nu telle qu'élaborée par Kenneth Clark⁵⁵ dans son célèbre ouvrage sur le genre du nu en peinture. Elle rappelle que, selon Clark, « the naked figure always appears to have some connection with actual garments, usually contemporary ; the nude implies drapery.⁵⁶ » Cette distinction clairement émise par Clark sous-tend un jugement prescriptif favorable au nu (*nude*) plutôt qu'à la nudité (*nakedness*), cette dernière pouvant compromettre la pure expérience esthétique par ses connotations érotiques. Les deux catégories de représentation ne seraient donc jamais déterminées à partir du seul corps nu, mais par la présence soit du vêtement, soit du drapé.

En mettant en scène des corps nus idéalisés dans la tradition classique, mais en insérant des composantes vestimentaires contemporaines ou en juxtaposant corps nus et corps partiellement vêtus, Beecroft crée une tension entre pure idéalité et érotisme. En effet, puisqu'ils sont situés dans le temps – à cause des sous-vêtements griffés ou des chaussures à talons hauts, objets à forte connotation sexuelle – , les nus représentés par Beecroft possèderaient un caractère érotique qui pourrait ébranler la réception « désintéressée » du spectateur. D'un autre côté, la similarité des apparences semble toutefois neutraliser le pouvoir de séduction des modèles nus.

D'autre part, les chairs exposées par Beecroft ne sont pas naturelles ; elles sont lisses et sans imperfections, généralement recouvertes d'une couche de maquillage ou

⁵⁴ John Berger, *Ways of Seeing*, New York, Viking Press, 1973, p. 54.

⁵⁵ Kenneth Clark, *Le Nu*, 2 tomes, traduit de l'anglais par Martine Laroche, coll. « Pluriel », Paris, Hachette, 1998.

⁵⁶ Clark cité dans Anne Hollander, *op. cit.*, p. 157.

d'huile qui vient uniformiser le teint. Le maquillage qui recouvre le corps des jeunes filles, tel un artifice masquant la peau, fait écho à la conversion de la nudité (*nakedness*) en nu (*nude*). Dans *The Female Nude*, Lynda Nead explique la transformation du corps féminin en « nu » par les traditions artistiques comme un acte de régularisation. L'auteure soutient que l'un des buts premiers du nu féminin serait de contenir et d'encadrer le corps de la femme. Les formes, les conventions et les poses traditionnelles de l'art auraient donc contribué, de façon métaphorique, à consolider les frontières du corps féminin, à sceller les orifices et empêcher les matières abjectes de transgresser les frontières divisant l'intérieur de l'extérieur, le soi de l'espace de l'autre⁵⁷. Selon Nead, le rôle du nu artistique consiste donc à contrôler cette matière qu'est le corps féminin en lui imposant des contours rigides et impénétrables. Les contours marqués deviennent nécessaires afin d'assurer que l'expérience esthétique de l'œuvre d'art soit pure et n'ébranle pas l'expérience du spectateur. Puisque Kenneth Clark affirme que le rôle de l'art serait de transformer la matière en forme, Nead en déduit que le nu féminin devient le sujet par excellence de l'art occidental : la promotion du corps de la femme de matière à forme et de nature à culture deviendrait alors l'ultime défi de l'artiste.

En utilisant le corps de la femme comme matière première, en recouvrant de maquillage des corps aux formes idéales pour insister sur l'artificialité, Beecroft s'insère donc dans la tradition du nu féminin, tradition qu'elle vient toutefois ébranler en repoussant ses limites. En effet, si les vêtements et les accessoires hypersexualisés des premières performances de Beecroft pastichent la féminité, le nu tel que représenté par Beecroft devient un costume non sexualisant qui tend davantage vers l'androgynie, voire l'androïde (fig. 4.4). L'évolution de l'hypersexualisation vers la nudité uniforme expose des corps féminins en processus de dénaturalisation. Il en résulte des corps qui paraissent dérangement par leur identité sexuelle ambiguë, bien

⁵⁷ Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londres et New York, Routledge, 1992, p. 6.

que l'idéal féminin qui y est outrancièrement grossi provienne de la culture visuelle occidentale même. En même temps qu'elle retire les vêtements de ses modèles vivants, Beecroft pervertit le nu artistique traditionnel en choisissant des corps où les signes de la féminité disparaissent. En effet, les filles aux seins lourds, aux hanches galbées, aux jambes graciles, aux fesses rebondies et cheveux longs des premières performances font place à des corps plus forts, des jambes robustes, des cheveux courts, des poitrines plates et des visages sans fard. Le nu en tant que costume des performances de Beecroft échappe ainsi à la distinction binaire masculin/féminin et vient dès lors ébranler les repères traditionnels du spectateur. En somme, Beecroft met en scène des corps lisses et opaques qui se contiennent et qui exposent désormais leur nudité asexuée comme un vêtement. La matière féminine originale ainsi contrôlée par l'artiste devient forme, surface et couleur, mais s'organise toutefois en une image troublante.

4.8 Du polychrome au monochrome : pour un usage formaliste du vêtement

Chez Beecroft, l'habillement et les accessoires vestimentaires contribuent à *transformer*, contenir et encadrer, pour reprendre les termes de Nead, les corps féminins exposés. Nous l'avons déjà démontré, les figurantes des performances de Beecroft sont soumises à un uniforme, contenues dans leur corps mince sans imperfections, encadrées dans le temps et l'espace, traitées comme matière première traduite en forme. Chez Beecroft donc, contrairement à ce que nous avons pu observer dans les œuvres de Sterbak, les vêtements ne contribuent pas à la transgression des limites du corps, ils ne permettent nul éclatement des frontières : les corps sont toujours contenus et contraints dans leur accoutrement et paraissent ainsi dématérialisés.

Dès la toute première performance de l'artiste, la sélection des vêtements rouges, bleus, jaunes ou blancs n'est pas laissée au hasard. Beecroft utilise alors ses vêtements afin d'établir un lien chromatique entre les figurantes et les aquarelles ou

les dessins exposés. Par ce lien visuel, les filles deviennent l'illustration tangible, l'incarnation vivante des figures féminines partielles qui sont représentées dans les œuvres picturales. Au fil des performances, les vêtements se raffinent et se raréfient et les contrastes de couleurs tendent à s'estomper, produisant souvent un monochrome couleur chair. Ainsi, dans *VB17* (fig. 4.5), par exemple, la couleur beige domine, puis c'est ensuite le blanc qui est privilégié pour *VB26* (fig. 4.6). Parfois, la composition s'avère résolument monochrome : blanc sur blanc, *VB46* « recalls the work of artists like Malevich and Ryman⁵⁸ », tandis que *VB48* (fig. 4.7) met en scène des filles noires en sous-vêtements noirs se tenant dans un environnement sombre. Généralement, un seul contraste de couleurs se démarque dans la composition : des souliers et des bas rouges divisent en deux parties le corps des filles dans *VB40* (fig. 4.8), l'usage de bas de nylon lors de *VB30* crée une composition mi-humaine, mi-jaune⁵⁹, des bottes noires très hautes font contraste sur des corps blancs exposés pour *VB45* (fig. 4.9).

En travaillant ainsi, Beecroft déploie une rhétorique de la peinture moderne dans l'espace de la performance et réalise de véritables tableaux vivants⁶⁰. Du point de vue de l'artiste, les chaussures sont traitées comme autant de points rouges ou dorés dans la composition et une robe verte est disposée dans l'espace comme une tache de couleur pure. L'artiste, en utilisant comme matériau pictural le corps des filles, les vêtements et leurs couleurs, procède à une manipulation minimaliste, quasi chirurgicale, des signes de l'imaginaire collectif qu'elle redistribue dans un esprit formaliste afin de faire naître des images saisissantes et des nouvelles significations :

⁵⁸ Communiqué de presse, Gagosian Gallery, 19 novembre 2002, non paginé.

⁵⁹ Traduction libre. Vanessa Beecroft commentant ses performances dans *Vanessa Beecroft : Performances 1993-2003*, Marcella Beccaria (dir. publ.), Milan, Skira, p. 189.

⁶⁰ À cet égard, notons que les titres des performances renvoient aussi à l'esprit formaliste. Ils se composent simplement des initiales de l'artiste, puis se déclinent en une séquence numérique continue.

An old art-historical distinction holds that romantic art is premised on the expression of the individual, whilst classic art suppresses the hand of the individual in favor of rationalism, formalism, and mathematical order. In the hands of Beecroft, however, classicism goes a step further: It is not only the individuality of the artists that is restrained, but the individuality of the subjects that is actively suppressed.⁶¹

Ainsi utilisés comme matière première, les corps sans identité, les vêtements, perruques et chaussures s'organisent donc en tant que formes, textures et couleurs dans une composition visuelle classique dont l'impact esthétique formel devient tout aussi important que le contenu symbolique ou référentiel. En outre, même si certains éléments autobiographiques et référents culturels se trouvent généralement à la base des concepts des performances de Beecroft, les enjeux demeurent surtout esthétiques. Ainsi, l'artiste explique : « I wake up in the morning and think : 45 girls in black boots like the Gestapo in Vienna; 20 redheads like Queen Elizabeth I in London [...] What the model wear is just one element of the composition : 20 red dots, 15 beige, one monochrome, one polychrome.⁶² » En se réclamant, par son discours, d'un certain formalisme ou encore de la peinture classique de la Renaissance⁶³, Beecroft s'inscrit dans une patrilinéarité et définit son identité artistique par rapport aux « pères » de l'histoire de l'art. Elle vient néanmoins ébranler les critères de jugement modernistes greenbergiens de pureté et de transcendance par l'introduction du corps féminin comme matériau, par sa référence à la culture populaire et par sa transgression des frontières qui divisent les genres artistiques – peinture, performance, mode, photographie. En utilisant des éléments hyperféminins dans un langage formaliste, Beecroft semble ainsi parodier l'autorité virile du modernisme et du champ plus vaste de l'histoire de l'art.

⁶¹ Keith Seward, « Classic Cruelty », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 100.

⁶² Beecroft citée dans Helena Kontiva et Gioni Massimiliano, « Vanessa Beecroft : Skin Trade », *Flash Art International*, vol. 36, n° 228, janvier/février 2003, p. 97.

⁶³ Pour réaliser ses compositions, l'artiste affirme s'inspirer librement de tableaux des grands maîtres de la Renaissance, notamment ceux de Rembrandt, Holbein, Caravage, Della Franchesca. À ce sujet, voir Marcella Beccaria, *op. cit.*, p. 19.

Dans le discours formaliste de Beecroft, les souliers à talons hauts deviennent des socles. Keith Seward, dénote par ailleurs une certaine « cruauté classique » dans l'usage des talons hauts qu'impose Beecroft à ses modèles. Comparant les filles des performances à des caryatides, il explique :

[...] Beecroft just redistributes the weight, since girls are obliged to wear high heels. This has the effect of minimizing the area of surface contact between the model and the ground, literally reducing the plane of the foot to two points (a toe and a heel), thus making it more difficult for a girl to support her own body weight. After a few hours of standing it must no doubt feel like carrying a marble roof on one's head.⁶⁴

Ces « socles » visent dans un premier temps à élever les filles, à allonger les lignes et à leur conférer une fière allure. Or, ces mêmes talons participent ensuite à la lente déconstruction des lignes pures, à l'affaissement de la structure, à la victoire de la gravité sur le désir de contrôler la nature. Encore une fois, les performances de Beecroft doivent résister au temps et l'habillement du corps ne suffit plus à contenir les formes : l'illusion chimérique de ce tableau vivant disparaît avec le retour graduel de la matérialité des corps, l'affirmation lente et tranquille d'une subjectivité incarnée. Ainsi, derrière la tentative de dénaturalisation des corps et le contrôle rigide des apparences, Beecroft laisse se manifester une lente infiltration corporelle du réel dans le champ de la représentation.

En employant un vocabulaire formaliste, nous pourrions ainsi affirmer que les images de Beecroft évoluent en quelque sorte du *hard-edge* vers le *all-over* : « Performance starts like a Don Judd and ends like a Jackson Pollock⁶⁵ », précise d'elle-même l'artiste (voir fig. 4.9). L'image que réalise Beecroft s'avère donc celle d'une désintégration. La composition de départ, parfaite, rigide et ordonnée se voit

⁶⁴ Keith Seward, *loc. cit.* p. 100.

⁶⁵ Beecroft citée dans « Fashionation », in *Moderna Musset*, 2005. En ligne.

< <http://www.modernamusset.se/v4/template3.asp?lang=Eng&id=2392&bhcp=1> >. Consulté le 29 septembre 2005.

dès lors compromise par l'humanité même du matériau. La composition demeure en constante modification. En effet, au bout de plusieurs minutes d'immobilité sur leurs socles, les filles ressentent une fatigue accablante, elles procèdent alors à un discret transfert de poids, un léger déhanchement, puis leurs reins se creusent, la structure s'affaisse, les corps s'écrasent au sol. Cet effondrement de la façade pourrait être perçu comme une critique des apparences et du *glamour* qui demeurent souvent bien éphémères, mais le vocabulaire de l'artiste nous incite également à appréhender la dissolution graduelle de l'image comme un spectacle poétique, essentiellement visuel. La désintégration de l'image initiale pourrait néanmoins évoquer l'impossibilité de fixer l'identité qui demeure, comme le conçoit Braidotti, fluide, en processus, en mouvance.

Bien que l'artiste affirme parfois choisir les éléments vestimentaires et la couleur de certains accessoires en fonction de leur pouvoir d'évocation symbolique, de leur relation à l'histoire de l'art, au cinéma ou encore au lieu d'exposition, les significations symboliques et les citations demeurent souvent impossibles à déchiffrer pour le spectateur. Il semble donc que le rôle conféré aux vêtements découle principalement de la contemplation esthétique, du plaisir visuel que l'organisation de ces éléments procure. Par ailleurs, une telle référence au minimalisme de la part de Beecroft vient révéler et accentuer les fondements phénoménologiques de ce courant artistique. « Embedded in every example of Minimalism is an implication of the embodied person, who, through time, becomes aware of his or her own perceptual capacities in relation to the work of art⁶⁶ », explique Nancy Spector. Ainsi, le minimalisme anthropomorphique de Beecroft vient nous rappeler que le spectateur qui appréhende l'œuvre dans l'espace est d'abord un sujet sexué et que son identité viendra nécessairement influencer sa réception de l'œuvre. De plus, la multiplication des filles aux proportions identiques et revêtues uniformément peut affecter de façon

⁶⁶ Nancy Spector, « Freudian Slips : Dressing the Ambiguous Body », in *Art/Fashion*, Germano Celant (dir. publ.), catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New York, Distributed Art Publishers ; Milan, Skira, 1997, p. 108.

significative la perception que le spectateur se fait de son propre corps. Les performances immobiles incitent donc le regardant à prendre conscience de sa propre matérialité, de sa singularité, des vêtements qui le recouvrent et des efforts qu'il fournit pour contrôler son corps. Devant les femmes uniformisées et presque nues qui se livrent à une performance de résistance, le spectateur expérimente ainsi un nouveau rapport à son propre corps et serait amené à redéfinir les paramètres de son identité.

4.9 *Bad women vs bad girls*

Les corps mis en scène par Beecroft, corps silencieux de poupée que l'artiste se plaît à déguiser, déshabiller et coiffer, se distinguent du corps représenté par les artistes féministes du *body art*. Ainsi, le travail de Beecroft s'apparenterait moins au genre artistique *performance art* qu'à la peinture, au cinéma ou encore à l'usage plus commun du terme performance : la performance d'un orchestre ou d'un ballet, l'exécution collective d'une composition mettant l'accent davantage sur le groupe que sur l'individu⁶⁷. Au contraire du corps investi par les artistes de performance qui mettent de l'avant une subjectivité fortement incarnée⁶⁸, le corps exposé par Beecroft, spectacle purement visuel, paraît étonnamment désincarné et s'offre à la contemplation esthétique du regardant. Selon Thérèse St-Gelais, la proposition de Beecroft aurait été impensable il y a vingt ans alors que les femmes réclamaient l'appropriation d'un corps libre de toutes contraintes physiques, sociales ou culturelles. L'auteure constate d'ailleurs l'audace de l'artiste qui « en rajoute dans l'exhibition en plaçant ses interprètes dans une situation d'objets du regard, ceci confondu dans une mise en scène où fréquemment l'accessoire fétiche est à la fois paroxystique et totalement banalisé.⁶⁹ » Pour Jan Avgikos, la démarche ambivalente

⁶⁷ Pier Luigi Tazzi, « Parades », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 95.

⁶⁸ Nous nous référons ici à la notion de « embodied subjectivity » telle que développée par Elizabeth Grosz et reprise par l'historienne de l'art Amelia Jones.

⁶⁹ Thérèse St-Gelais, *loc. cit.*, p. 71.

et provocatrice de Beecroft se distingue radicalement de celle des artistes féministes qui l'ont précédée :

Beecroft asserts her autonomy and authority by producing images that are considered taboo, or too provocative, or off-limits. In contrast to her feminist predecessors, Beecroft silences the voice, depersonalizes the female body, and pumps up its image as a purely visual spectacle, charging it with unmistakable provocation.⁷⁰

Il semble donc que le corps féminin séduisant en représentation et le féminisme demeurent encore aujourd'hui difficilement conciliables. Ainsi, les fortes réactions critiques soulevées par la démarche artistique de Vanessa Beecroft pourraient s'approcher de celles provoquées, dans les années soixante-dix, par les performances d'Hannah Wilke. En effet, lorsque qu'à cette époque Wilke rampe par terre dans une galerie de Soho, portant seulement des talons aiguilles, ou lorsqu'elle fait un *striptease* derrière la *Mariée mise à nue par ses célibataires, même*, de Marcel Duchamp, le pouvoir subversif de ses gestes se trouve également pris dans le filet de l'objectivation et du *male gaze* dont un féminisme plus radical tente de se dégager⁷¹. À l'instar de Wilke, il apparaît évident que le travail de Beecroft ne vise pas fondamentalement à déconstruire, d'un point de vue didactique, l'objectivation de la femme. Précisément à cause de cette volonté de séduction visuelle, Beecroft fonctionne à l'intérieur même des codes de la beauté féminine idéale. Deux risques principaux inhérents à une telle représentation du corps féminin demeurent néanmoins : d'une part ces images peuvent être ré-appropriées par la culture dominante et lues selon des intentions différentes de celle de l'artiste ; d'autre part, elle peuvent être récupérées par la pensée sexiste qui identifie toujours la femme au corps et à la matérialité et prend pour acquis une essence naturellement féminine⁷².

⁷⁰ Jan Avgikos, « Let the Picture Do the Talking », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 108.

⁷¹ Laura Cottingham, « Are you experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique », in *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, catalogue d'exposition, Marseille, Musées de Marseille ; Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1996, p. 337.

⁷² Jane Wolff, *op. cit.*, p. 137.

Cependant, en revenant au point de vue de Jones, nous pourrions suggérer que, en insistant sur la séduction visuelle de la représentation du corps féminin, le travail de Beecroft, comme celui de Wilke avant elle, pourrait contribuer à ébranler l'encadrement conventionnel des femmes en tant qu'objets à contrôler à travers le jugement prétendument « désintéressé » des critiques d'art.

Par ailleurs, en utilisant des femmes comme matériau, les reléguant au site de l'Autre/objet, Beecroft confronte le spectateur à son rôle de voyeur et le rend ainsi captif. En contrôlant les modalités de recouvrement et de dévoilement des corps féminins, Beecroft crée des images qui jouent sur les perceptions du spectateur, oscillant entre réalité et fantasme. Les situations proposées, défilés immobiles et froids, instaurent par ailleurs des attentes qui ne seront jamais comblées. Que les filles paraissent inconfortables ou indifférentes dans leur léger accoutrement, aucun drame ne viendra bouleverser la scène : rien ne se passe vraiment dans les performances de Beecroft. Peut-être l'intérêt se détourne-t-il alors vers l'assistance où un spectateur laisse errer son regard, un autre compare les corps, les commente et où celui qui scrute trop longtemps l'anatomie d'une figurante risque d'être pris en flagrant délit de voyeurisme. Ainsi, qu'il soit excité, offensé, ébloui, ennuyé ou amusé par ces tableaux vivants, le spectateur prend donc aussi part au spectacle. En somme, les performances quasi statiques organisées par Beecroft instituent une relation particulière avec le spectateur, témoin à la fois distancié et prisonnier, et le renvoie à sa propre condition de sujet existentiel et culturel.

Comme Cindy Sherman, Beecroft met en scène un imaginaire construit à partir de fragments d'identités façonnées par les divers modes de représentation visuelle avec lesquels elle a grandi : le cinéma italien et allemand, celui de la nouvelle vague, la peinture classique et l'univers de la haute couture dont Milan, ville natale de l'artiste, est la capitale. Par la multiplication des filles, l'usage excessif des talons hauts, de perruques et de maquillage qui habille la peau, Beecroft élabore une mascarade qui

exacerbe le caractère illusoire de l'image et désarticule les processus de construction identitaire de la femme.

Par sa démarche artistique originale et sa position « postféministe » ambivalente⁷³, Vanessa Beecroft s'inscrit parmi une nouvelle génération de femmes artistes qui explorent les questions identitaires en projetant leur propre vie, en utilisant leur corps ou celui de doubles, réels ou virtuels comme matière et sujet de leur œuvres. Contrairement aux féministes des années soixante ou soixante-dix dont le travail demeurait très marginal, ces artistes profitent aujourd'hui d'une plus grande visibilité médiatique⁷⁴. Dans ce contexte, Emma Dexter souligne que, à l'opposé de Beecroft et des filles qu'elle met en scène, « Chicago and Schneeman weren't bad girls ; they were bad women. The word women is a such a terrible turnoff. Bad women are scary. Bad girls are titillating.⁷⁵ » Voilà ce qui expliquerait peut-être la popularité du travail de Beecroft en même temps que sa réception mitigée, voire controversée, dans le milieu féministe. Aujourd'hui, les « mauvaises filles » prennent contrôle de leur image, elles s'exposent et s'exhibent, portent des vêtements sophistiqués et *sexy*, et récupèrent les médias pour mieux fabriquer leur identité artistique. Leurs œuvres témoignent d'une conscience aiguë de l'artiste pour sa propre image et des liens étroits qui unissent le pouvoir, la visualité, la corporalité et la subjectivité. De plus, l'intérêt qu'elles suscitent, témoigne aussi d'une fascination du spectateur pour la figure de l'Autre et d'une insatiable soif voyeuriste. En outre, il demeure indéniable que, dans une première phase de son travail, Beecroft expose des filles qui correspondent à l'idéal de beauté occidental culturellement imposé au corps féminin et qu'une telle répétition n'a pas d'effet subversif en soi, pouvant même favoriser la stagnation politique⁷⁶. Toutefois, en observant l'évolution de la démarche

⁷³ À ce sujet, voir Jan Avgikos, « Let the Picture Do the Talking », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 106-107.

⁷⁴ À ce propos, voir Michelle Falkenstein, « What's so Good about Being Bad », *Artnews*, novembre 1999, p. 159-163.

⁷⁵ Emma Dexter est directrice des expositions du *London's Institute of Contemporary Art*. Citée dans Michelle Falkenstein, *ibid.*, p. 160.

⁷⁶ Rosi Braidotti, *op. cit.*, p. 6.

de Beecroft, nous pouvons constater qu'une force de résistance féministe apparaît dans le déplacement parodique, dans la désintégration même de la mascarade qui aboutit à une interrogation plus profonde des notions de pouvoir et d'identité suscitée par des représentations du corps équivoques et troublantes.

4.10 Conclusion sur les inscriptions vestimentaires dans l'œuvre de Beecroft

L'usage stratégique du vêtement et d'autres parures du corps semble être un moyen privilégié par Vanessa Beecroft afin de traduire visuellement des interrelations complexes entre les aspects sociohistoriques de la définition de l'identité féminine et les éléments d'intériorité, d'affect, de fantasme et de mémoire qui constituent la vie psychique. À la lumière de la théorie performative de Judith Butler et de Rosi Braidotti, aussi endossée par des historiennes de l'art telles Amelia Jones, Janet Wolff et Lynda Nead, nous avons suggéré que les performances de Beecroft, en dénaturalisant l'image par l'excès et la répétition, pourraient contribuer, peut-être même au-delà des intentions de l'artiste, à nous faire prendre conscience de notre propre représentation mentale du corps ainsi que du pouvoir des conceptions culturelles inconscientes de la différence sexuelle, un pouvoir qui se maintient justement parce qu'il est naturalisé.

En répétant de façon ostentatoire les marqueurs superficiels du féminin, il semble que les performances de Beecroft remettent en question, du même coup, la prétendue naturalité des catégories sexuelles en pointant à la fois la dimension construite du féminin ainsi que le contexte naturalisant où elles sont présentées (l'histoire, l'art, la mode, le cinéma, les médias). Dans l'histoire de l'art, le corps de la femme, quand il ne se trouve pas contenu par des accoutrements vestimentaires, se voit alors *transformé* par les conventions du nu artistique. Par l'emploi récurrent de l'uniforme, de la nudité maquillée comme vêtement de l'art et par un usage formaliste du vêtement, Beecroft opère une distanciation critique par rapport à sa représentation visuelle. Elle procède ainsi à une réitération parodique des mythes occidentaux qui

présentent la femme comme un contenant vide, une menace devant être contrôlée, une matière devant être traduite en formes.

D'un autre côté, l'analyse des inscriptions vestimentaires nous aura cependant révélé l'étendue des interprétations possibles de l'œuvre de cette jeune artiste :

L'écart est vaste, délibérément vaste, chez Beecroft, entre les accès aux sens de l'œuvre. De la proposition autobiographique à l'image universelle et potentiellement anonyme, des stéréotypes féminins exacerbés à la neutralisation du corps sexué, du pouvoir à la faiblesse, de la blonde dominatrice à la poupée manipulée, l'artiste avance dans des chemins tortueux pour générer de ces représentations féroce-ment équivoques.⁷⁷

En effet, si le vêtement s'insère d'abord dans une stratégie autobiographique, force est de constater que l'emprunt au motif vestimentaire évolue rapidement vers un intérêt plus formel relevant de préoccupations esthétiques. De plus, nous savons désormais que la sélection des attributs vestimentaires se fait de façon intuitive et s'inscrit avant tout dans une recherche plastique, bien que l'artiste demeure tout à fait consciente des signifiants socioculturels dont sont investis les vêtements qu'elle choisit. En ce sens, aucune récurrence relative au choix des couleurs, à la hauteur des talons ou encore à la valeur iconique ou référentielle attribuée aux différents éléments vestimentaires n'a pu nous permettre de saisir clairement le propos de l'artiste⁷⁸. Si nous avons pu discuter, dans une perspective féministe, des enjeux soulevés par son travail, il nous aura été impossible de conférer un sens précis aux œuvres ou de justifier les choix faits par Beecroft dans l'élaboration de chacune des performances. Une analyse des inscriptions vestimentaires nous aura toutefois permis de révéler l'ampleur des paradoxes et des ambiguïtés qui alimentent la démarche de l'artiste.

⁷⁷ Thérèse St-Gelais, *loc. cit.*, p. 71.

⁷⁸ Pour une analyse pseudo-scientifique des composantes récurrentes des performances de Beecroft, voir Greg Durkin, « Historical Analytics », in *Vanessa Beecroft : Performances 1993-2003*, Marcella Beccaria (dir. publ.), Milan, Skira, 2003, p. 32-38. L'auteur conclut que la communication visuelle que Beecroft élabore par la performance demeure psychique et irrationnelle.

Somme toute, la nature de l'œuvre de Beecroft s'apparente à la tendance philosophique actuelle : la démarche s'avère en processus constant, en mouvance, les sens demeurent ouverts et pluriels. Enfin, la démarche artistique de Beecroft, pendant visuel des réflexions soulevées par les études sur le genre et le féminisme, insiste sur le lien inextricable entre le corps et l'esprit, elle témoigne d'une subjectivité incarnée ainsi que de l'importance de l'image du corps dans le processus de (dé)construction de l'identité.

CONCLUSION

Depuis la fin des années quatre-vingt, plusieurs expositions collectives nous ont amenée à constater la récurrence du vêtement comme motif ou matériau des œuvres d'art contemporaines ainsi qu'une tendance marquée pour l'investigation de la surface du corps. Thème à la mode, objet apparemment trivial et superficiel, le vêtement nous aura toutefois permis, au terme de cette recherche, d'appréhender le corps dans ses multiples dimensions. Interface entre l'intime et le public, le vêtement relie le corps biologique et le corps culturel, il agit comme membrane entre le moi et l'espace social. En outre, l'habillement permet au sujet de définir son identité et de se présenter à l'Autre ; il procède à la fois du dévoilement et de la mascarade.

Le parcours de notre mémoire relevait à la fois d'une synthèse théorique portant sur le vêtement et le corps en représentation et d'une analyse des usages spécifiques de la forme vestimentaire ou de l'habillement du corps féminin dans l'œuvre de Jana Sterbak et de Vanessa Beecroft. En abordant la représentation de la femme par le biais de son revêtement, nous avons cherché dans les pratiques respectives de ces artistes l'affirmation d'une subjectivité indissociable du corps. De même, nous avons voulu observer de quelle façon, à l'intérieur des œuvres, le vêtement participe à (re)définir ou à (dé)construire l'individualité du sujet.

Pour débiter, nous avons procédé à une synthèse de nature historique et théorique afin de cerner les principaux enjeux soulevés par la dialectique du corps et du vêtement dans la représentation de la femme. Tandis que le nu artistique traditionnel présente un moyen d'encadrer le corps féminin, il a été démontré que ses conventions s'avèrent elles-mêmes fortement influencées par l'habillement ou la mode d'une époque donnée. Le vêtement, qu'il soit présent ou absent de la représentation, contribue ainsi à définir les contours du corps féminin, à en marquer les frontières –

l'empêchant de verser dans l'obscène – et participe également à construire la femme en tant que spectacle. Ces analyses nous ont permis de saisir le rôle prépondérant du vêtement dans les stratégies artistiques féministes. Avec l'émergence des pratiques féministes, le motif vestimentaire ainsi que les travaux d'aiguilles deviennent d'abord des outils d'affirmation identitaire et de revalorisation d'une esthétique dite « féminine », puis un moyen de transgresser les frontières du corps, les barrières physiques, psychiques et sociales auxquelles se voient traditionnellement confinées les femmes dans les sociétés patriarcales. De fait, nous avons observé que plusieurs artistes utilisent le vêtement ou les accessoires de mode féminine comme véhicule pour critiquer les stéréotypes et explorer la description, la négation ou l'absence de la représentation de la femme dans l'histoire de l'art comme dans l'ensemble de la société. Dans ce contexte, l'analyse d'une œuvre de Mary Kelly nous a permis de démontrer que l'intégration du vêtement comme métaphore de la femme s'avère exemplaire d'une volonté manifeste de distanciation et de résistance à l'objectivation du corps féminin. Nous avons toutefois souligné les limites de cette stratégie iconoclaste en résumant la position de Lynda Nead, Janet Wolff et Amelia Jones, des historiennes de l'art qui réitèrent l'importance de politiques culturelles de représentation du corps. Nous avons enfin suggéré que le vêtement, par son statut ambigu et fragmentaire, voire abject, pourrait permettre aux artistes contemporaines d'explorer l'identité corporelle de la femme en tenant compte des dimensions sociales et discursives de la construction identitaire.

Ce nécessaire retour à des pratiques « incorporées », tel que valorisé par Jones, ainsi que l'expression d'une subjectivité corporelle ou d'une corporalité psychique trouvent leurs origines dans la pensée féministe et s'articulent de façon éloquente dans les disciplines plus récentes que sont les études sur le genre et les études *queer*. Dans le deuxième chapitre, nous avons donc évalué différents modèles philosophiques qui permettent de conceptualiser le corps en dehors des structures binaires sur lesquelles se fonde la pensée occidentale. Les notions d'image du corps

et de pouvoirs disciplinaires, bien qu'elles présentent quelques embûches théoriques pour les féministes, nous ont amené à saisir le corps dans ses dimensions multiples et à le définir comme un organisme en processus de matérialisation, voire en constante reconstruction. En mettant en lumière les procédés de médiation, d'inscription ou de construction de la corporalité, le discours de l'habillement nous a permis d'illustrer que l'identité dépend entre autres des frontières corporelles et qu'elle s'incarne dans une condition de mouvance perpétuelle qui présente des possibilités de création et réinscription. En effet, si les conventions vestimentaires et les impératifs de la mode peuvent être utilisés comme des outils de contrôle hégémonique visant à produire des corps dociles, le vêtement peut également devenir un outil d'affirmation de soi, de plaisir ou de résistance, voire de subversion. Le corps vêtu s'inscrit donc dans une performance visuelle répétée qui participe d'une création de soi, témoigne de la nature changeante du sujet et de la relation entre les dimensions individuelle et sociale, biologique et culturelle. Enfin, nous avons retenu la notion performative de l'identité ou l'idée d'un *devenir* qui, contrairement à la notion d'*être*, situe la fluidité et le changement comme des éléments fondamentaux de la subjectivité. Cette synthèse des réflexions philosophiques sur le corps nous aura amené à suggérer que, dans les pratiques artistiques contemporaines, la répétition parodique des caractéristiques vestimentaires associées à la femme ou la mise en scène ironique d'une mascarade identitaire, pourraient servir à interroger la différence, la fabrication idéologique et les processus d'élaboration de la subjectivité pour ainsi permettre une démystification.

Ce sont donc les réflexions féministes ayant trait à la représentation du corps et cette remise en question *queer* du concept d'identité qui ont orienté notre analyse des inscriptions vestimentaires dans les oeuvres de Jana Sterbak et de Vanessa Beecroft. La problématique centrale soulevée par l'usage du vêtement comme outil de médiation du corps féminin dans les pratiques de ces artistes contemporaines s'est par ailleurs développée autour des notions d'identité de genre, de subjectivité et de

pouvoir. Sterbak conçoit des œuvres vestimentaires qui défient la dichotomie sujet/objet et qui suscitent vivement le regardant en jouant sur les affects. Cette volonté d'une réception engagée, l'usage métaphorique ou métonymique du vêtement ainsi que la construction de représentations teintées d'ironie demeurent les principales caractéristiques qui se sont dégagées de notre étude. Beecroft, pour sa part, intègre plutôt le vêtement et les accessoires de mode comme matériaux ou costumes des performances qu'elle met en scène à la manière de tableaux vivants. Nous avons pu constater que la répétition ostentatoire des caractéristiques superficielles d'une féminité désirable, l'usage de l'uniforme ainsi que de l'exhibition de la nudité comme vêtement s'avèrent des stratégies récurrentes préconisées par l'artiste. Malgré la singularité de leur démarche respective et des moyens plastiques employés, les deux artistes donnent à voir des images du corps où les processus de construction identitaire ou d'élaboration d'une position de sujet se voient toujours confrontés à des formes de pouvoir, de contrôle : les conventions de l'art, le regard de l'Autre, la maîtrise du corps, les diktats de la mode.

L'usage du vêtement comme médiation de la femme génère donc des paradoxes et c'est justement sur la nature aporétique du vêtement que s'élaborent les œuvres de Sterbak et de Beecroft. D'une part, elles utilisent le vêtement pour *transgresser* les frontières du corps, dépasser ses limites biologiques et sociales ou dénaturiser son image par la pléthore. D'autre part, elles l'emploient pour *contenir* le corps féminin, exercer sur lui un contrôle et le conformer, non sans ironie, aux standards esthétiques exigés ou encore illustrer métaphoriquement les contraintes physiques, sociales ou politiques de la femme. Dans tous les cas, l'habillement renvoie au processus de représentation du corps dans le monde public et témoigne d'un déplacement de soi vers l'autre, de l'intimité vers le social. En cela, il se présente comme « technologie du soi » et il participerait à un processus d'autocréation, permettant à l'artiste de définir son identité – par rapport à l'histoire de l'art et à la culture visuelle –, mais aussi d'évoquer la fabrication du féminin. Outil disciplinaire, le vêtement tel

qu'employé par Sterbak et par Beecroft permet d'illustrer la dynamique complexe entre le pouvoir et le plaisir, le désir et la répulsion, l'individuation et la normalisation.

Les artistes jouent donc sur cette ambivalence qu'offre le vêtement, de même que sur la matérialité et la puissance symbolique de l'objet afin de suggérer des images du corps riches en connotations. Elles utilisent, par ailleurs, des stratégies formelles qui suscitent l'empathie physique du spectateur et l'invite à vivre une expérience de projection, de comparaison ou de confrontation. Ainsi avons-nous suggéré que, en évoquant l'image du corps féminin, en réarticulant ses paramètres en dehors des données anatomiques ou en modifiant sa surface et ses frontières, les œuvres de Sterbak et de Beecroft pourraient contribuer à nous faire prendre conscience de notre propre représentation mentale du corps. Participant au maintien de l'ordre social que le corps à la mode ou le corps docile représente, l'habillement, par nature d'artifice corporel, met en lumière toute fabrication naturalisée du féminin. De fait, l'emploi ironique de la mascarade ou de la féminité pastichée permet à Sterbak et à Beecroft d'établir une distance critique par rapport à leur représentation culturelle et nous est apparu comme un moyen efficace de résistance, de subversion et de redéfinition. En dénaturant l'image par la parodie, leurs œuvres soulèvent des réflexions relatives au pouvoir des conceptions culturelles conscientes ou inconscientes partagées à propos de la différence des sexes, un pouvoir qui se maintient justement parce qu'il est naturalisé. En réalisant des œuvres qui suggèrent des images équivoques ou transgressives du corps de la femme, Sterbak et Beecroft se réapproprient ainsi les conventions, les idées et les images qui participent à la définition et à la représentation de la subjectivité féminine. L'usage de vêtements dysfonctionnels ou abjects ainsi que l'exposition troublante de vêtements désertés par le corps chez Sterbak, de même que l'usage parodique d'accessoires fétichisés ou la disparition graduelle des composantes vestimentaires tendant vers une asexualisation des corps chez Beecroft, nous sont apparus comme autant de négociations permettant de

résoudre ponctuellement des problèmes liés à la représentation et à la définition du féminin.

Toutefois, les représentations de Sterbak et Beecroft demeurent porteuses d'ambivalence et elles offrent des pistes de lectures contradictoires qu'il ne s'avère pas toujours possible de réconcilier. Les images confinent bien souvent le spectateur à une oscillation continuelle au plan de la réception. Ainsi, nous avons tenté d'analyser les différents usages du vêtement, non pas en voulant les expliquer en termes de signification ou de vérité – ce qui nous amènerait à les fixer dans une orthodoxie rigide – mais plutôt en entrant en dialogue avec les œuvres afin d'en faire émerger une pensée féministe. Somme toute, l'analyse de la forme vestimentaire dans les œuvres de Sterbak et de la parure du corps dans les performances de Beecroft nous aura permis de considérer la subjectivité féminine dans ses dimensions corporelle, performative et *en devenir*.

« Why should our bodies end at the skin, or include at best other beings encapsulated by skin?¹ », demandait Donna Haraway dans son manifeste cyborg. Dans cette perspective, le Web apparaît aujourd'hui comme un lieu de projection fantasmatique de la subjectivité et devient pour plusieurs artistes actuelles le support d'une réinscription et d'une redéfinition des marqueurs culturels du genre féminin, présentant ainsi l'identité comme une organisation ouverte à la subversion, une identité qui ne s'avère jamais définitive. Ainsi, après avoir observé les inscriptions vestimentaires du corps, il semble désormais impératif de se pencher, lors de nos futurs projets, sur ses extensions identitaires virtuelles. La présente recherche ne dressait en somme qu'un portrait partiel des stratégies de répétitions parodiques ; la cyberculture permet désormais de s'affranchir complètement du destin anatomique, venant ainsi complexifier notre problématique et favoriser la confusion des genres.

¹ Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto », in *Simians, Cyborgs and Woman : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 178.

Comme les procédés de mascarade mis en œuvre dans le travail de Sterbak et de Beecroft par le biais des appendices vestimentaires du corps, les fictions du sujet dans l'art hypermédiatique et les nouvelles modalités de performance du soi ne cessent d'engendrer des questionnements sur le monde qui nous est contemporain.

APPENDICE A

TRANSCRIPTION DU TEXTE DES ŒUVRES

- | | | |
|-----|--|--------|
| A.1 | <i>I Want You to Feel the Way I Do...(The Dress) /
Je veux que tu éprouves ce que je ressens...(la robe)</i> | p. 157 |
| A.2 | <i>Absorption : Work in Progress / Œuvre en cours</i> | p. 158 |

I Want You to Feel the Way I Do...(The Dress)

I want you to feel the way I do : There's wire wrapped all around my head and my skin grates on my flesh from the inside. How can you be so comfortable only 5" to the left of me? I don't want to hear myself think, feel myself move. It's not that I want to be numb, I want to slip under your skin: I will listen for the sound you hear, feed on your thought, wear your clothes. Now I have your attitude and you're not comfortable anymore. Making them yours you relieved me of my opinions, habits, impulses. I should be grateful but instead ... you're beginning to irritate me : I am not going to live with myself inside your body, and I would rather practice being new on someone else.

Je veux que tu éprouves ce que je ressens...(la robe)

Je veux que tu éprouves ce que je ressens : Ma tête est enveloppée de fil métallique et ma peau frotte contre ma chair de l'intérieur. Comment peux-tu être aussi à l'aise quand tu n'es qu'à 5 pouces à ma gauche? Je ne veux pas m'entendre penser, me sentir bouger. Je ne veux pas être engourdie, je veux me glisser sous ta peau : J'écouterai ce que tu entendras, je me nourrirai de ta pensée, je porterai tes vêtements. J'ai maintenant ton attitude et tu as perdu ton assurance. En les faisant tiennes, tu m'as libérée de mes opinions, de mes habitudes, de mes impulsions. Je devrais être reconnaissante et pourtant ... tu commences à m'irriter : Je ne veux pas vivre avec moi-même dans ton corps, et je préférerais m'exercer à être différente avec quelqu'un d'autre.

Absorption : Work in Progress

In 1970, nine years before my first wearable pieces, Joseph Beuys created the first of his felt suits.

I became aware of this in 1986 and its existence has bothered me ever since...At the beginning of the nineties I conceived of a solution: the absorption of the suit.

To this end I have metamorphosed myself into a moth (see photo), and proceeded systematically to eat, one after another, the 100 suits Beuys sold to private and public collections around the world.

In some cases my activity was temporarily disrupted by misguided conservation efforts...Nevertheless, it would not be immodest or inaccurate to state that I have already put more than one suit of its exhibition condition.

My work is not easy, but it's not without reward, and, what is most important, it continues.

Absorption : Œuvre en cours

C'est en 1970, neuf ans avant mes premières pièces d'habillement, que Joseph Beuys créa le premier de ses costumes de feutre.

J'en ai pris connaissance qu'en 1986, et son existence n'a eu de cesse de me préoccuper depuis...Au début des années 90, une solution m'est venue à l'esprit : l'absorption du costume.

Dans ce but, je me suis métamorphosée en mite (cf. photo), et j'ai commencé à manger de manière systématique, l'un après l'autre, les 100 costumes que Beuys avait vendus à des collections privées et publiques dans le monde entier.

Dans certains cas, mon activité fut provisoirement interrompue par de malheureux efforts de conservation... Néanmoins, il ne serait pas immodeste ou imprécis d'affirmer que j'ai déjà tiré plus d'un costume de son état de pièce d'exposition.

Mon travail n'est pas facile, mais il n'est pas sans récompense et, ce qui est plus important, il continue.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et textes théoriques

ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychisme », 1995, 291 p.

ASH Juliet, et Elizabeth Wilson (dir. publ.), *Chic Thrills : a Fashion Reader*, Berkeley, University of California Press, 1993, 250 p.

BAERT, Renee, « Three Dresses, Tailored to the Times », in *Material Matters : The Art and Culture of Contemporary Textiles*, Ingrid Bachmann et Ruth Scheuing (éd.), Toronto, YYZ Books, 1998, p. 75-91.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art*, coll. « Miroirs de l'art », Paris, Hermann, 1968, 181 p.

BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, 343 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1976, 663 p.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, New York, Viking Press, 1973, 160 p.

BORDO, Susan, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993, 361 p.

BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, 325 p.

_____, « Cyberfeminism with a Difference », in *Utrecht University Department of Women's Studies*, 1996. En ligne.
< http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm >. Consulté le 8 juin 2005.

_____, « Le cyberféminisme différemment », traduction de Yves Cantraine et Anne Smolar, in *Cyberfeminism-e*, 2001. En ligne.
< <http://www.constantvzw.com/cyberf/book/articles.php?pg=art8> >. Consulté le 8 juin 2005.

BROOKS Ann, *Postfeminisms : Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*, New York, Routledge, 1997, 240 p.

BUDGEON, Shelly, et Dawn H. Currie, « From Feminism to Postfeminism : Women's Liberation in Fashion Magazines », *Women's Studies International Forum*, vol. 18, n° 2, 1995, p. 173-186.

BUTLER, Judith, « Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions », *The Journal of Philosophy*, vol. 86, n° 11, novembre 1989, p. 601-607.

_____, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Londres et New York, Routledge, 1990, 172 p.

CAVARALLO, Dani et Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame : Boundaries, Dress and the Body*, Oxford et New York, Berg, 1998, 214 p.

CLARK, Kenneth, *Le Nu*, traduit de l'anglais par Martine Laroche, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1998.

COTTINGHAM, Laura, « Are you experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique. », in *L'art au corps : le corps exposé de Man Ray à nos jours*, catalogue d'exposition, Marseille, Musées de Marseille ; Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1996, p. 325-342.

DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, 654 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, coll. « Le temps des images », Paris, Gallimard, 1998, 149 p.

ENTWISTLE, Joanne, « The Dressed Body », in *Body Dressing*, Joanne Entwistle et Elizabeth Wilson (éd.), Oxford, Berg, 2001, p. 33-58.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

_____, *Histoire de la sexualité* (tomes 1, 2 et 3), Paris, Gallimard, 1976-1986.

GAINES, Jane, « Fabricating the Female Body », in *Fabrications : Costume and the Female Body*, Jane Gaines et Charlotte Herzog (éd.), New York et Londres, Routledge, 1990, p. 1-27.

GATENS, Moira, *Imaginary Bodies : Ethics, Power, and Corporeality*, New York et London, Routledge, 1996, 163 p.

GROSZ, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 250 p.

HALL, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 254 p.

HARAWAY, Donna, « A Cyborg Manifesto », in *Simians, Cyborgs and Woman : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149-181.

HOLLANDER, Anne, *Seeing through Clothes*, New York, Viking Press, 1976, 504 p.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1977, 217 p.

ISAAK, Jo Anna, *Feminism and Contemporary Art : the Revolutionary Power of Women's Laughter*, London, Routledge, 1996, 247 p.

JONES, Amelia, « Postfeminism, Feminist Pleasure and Embodied Theories of Art » in *New Feminist Criticism. Art, Identity, Action*, New York, Joanna Frueh, Cassandra. L. Langer, Arlene. Raven (éd.), 1994, p. 16-41.

_____, *Body Art : Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, 349 p.

JONES, Amelia (dir. publ.), *The Feminism and the Visual Culture Reader*, Londres et New York, Routledge, 2003, 560 p.

KANDEL, Susan, 1996. « Beneath the Green Veil : the Body in/of New Feminist Art », in *Sexual Politics : Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Amelia Jones (dir. publ.), catalogue d'exposition, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 184-207.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 247 p.

LALONDE, Joanne, « Mythographie Web : Fabrications d'identités », in *archée_cybermensuel*, décembre 2003. En ligne.
< <http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=220> >. Consulté le 14 août 2006.

LIPPARD, Lucy R., *From the Center : Essays on Women's Art*, New York, E.P. Dutton, 1976, 314 p.

LORÍA, Vivianne, « Juegos de suplantación de la moda y del arte », *Lapiz*, n° 197, 2002, p. 26-35.

LUPIEN, Jocelyne, « Le corps morcelé, l'enveloppe épidermique et le vêtement comme forme d'érotisation dans l'art », *Espace*, n° 23, mars/avril/mai 1993, p. 25-29.

MARTINEZ-COLLADO, Ana, « Perspectivas feministas en el arte actual », in *Estudios on line sobre arte y mujer*, 1999. En ligne.
< <http://www.estudiosonline.net/texts/perspectivas.html> >. Consulté le 14 août 2006.

MESKIMMON, Marsha, « In Mind and Body : Feminist Criticism Beyond the Theory/Practice Divide », *Make : the Magazine of Women's Art*, mars 1998, p. 3-8.

_____, *Women Making Art : History, Subjectivity, Aesthetics*, Londres, Routledge, 2003, 224 p.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indianapolis University Press, 1989, 201 p.

NEAD, Lynda, *The Female Nude : Art, Obscenity and Sexuality*, Londres, Routledge, 1992, 133 p.

OWENS, Craig, « The Disourse of Others : Feminism and Postmodernism », in Hal Foster (éd.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 57-82.

PIERNOLA, Mario, « Between Clothing and Nudity », in *Zone : Fragments for a History of the Human Body*, tome 2, Michel Feher, Ramona Naddaff et Nadia Tazi (éd.), New York, Urzone Inc, 1989, p. 236-265.

POLLOCK, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988, 239 p.

PRICE, Janet, et Margrit Shildrick (éd.), *Feminist Theory and the Body : A Reader*, New York, Routledge, 1999, 487 p.

SCHNEIDER, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Londres, Routledge, 1997, 237 p.

SHILDER, Paul, *L'image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1968, 352 p.

SHOR, Mira, « Patrilineage », in *New Feminist Criticism : Art, Identity, Action*, Joanna Frueh, Cassandra L. Langer et Arlene Raven (éd.), New York, Icon Editions, 1994, p. 42-59.

SILVERMAN, Kaja, « Fragment of a Fashionable Discourse », in *Studies in Entertainment : Critical Approaches to Mass Culture*, Tania Modleski (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 139-152.

SPECTOR, Nancy, « Freudian Slips : Dressing the Ambiguous Body », in *Art/Fashion*, Germano Celant (dir. publ.), catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New York, Distributed Art Publishers ; Milan, Skira, 1997, p. 103-115.

TSEËLON, Efrat, « From Fashion to Masquerade : Toward an Ungendered Paradigm », in *Body Dressing*, Joanne Entwistle et Elizabeth Wilson (éd.), Oxford, Berg, 2001, p. 103-117.

WILSON, Sarah, « Féminités-mascarades », in *Fémininmasculin : Le sexe de l'art*, Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé (dir. publ.), catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 291-302.

WOLFF, Janet, « Reinstating Corporeality : Feminism and Body Politics », in *Feminine Sentences : Essays on Women and Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 120-141.

WOOLF, Virginia, *Orlando : A Biography*, New York, Penguin Books, 1946, 216 p.

Catalogues d'expositions collectives sur le thème du vêtement ou de la mode

FELSHIN, Nina, *Empty Dress : Clothing as Surrogate in Recent Art*, New York, Independant Curators Inc, 1993, 72 p.

FERRIS, Alison, *Discursive Dress*, Sheboygan (Wisconsin), John Michael Kohler Arts Center, 1994, 38 p.

LAMOUREUX, Johanne, *Doublures : vêtements de l'art contemporain*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 117 p.

LARSEN, Kay, *American Art Today : Clothing as Metaphor*, Miami, The Art Museum at Florida International University, 1993, non paginé.

ROSENBERG, Barry A., *Fall from Fashion*, essai par Richard Martin, Ridgefield (Connecticut), Aldrich Museum of Contemporary Art, 1993, 96 p.

SEALY LINEBERRY, Heather, *Art on the Edge of Fashion*, essais par Heather Sealy Lineberry et Jeremy Gilbert-Rolfe, préface de Marilyn A. Zeitlin, Tempe, Arizona State University Art Museum, Nelson Fine Arts Center, 1997, 64 p.

TOWNSEND, Chris, *Rapture : Art's Seduction by Fashion since 1970*, New York, Thames & Hudson, 2002, 176 p.

Jana Sterbak

BAERT, Renee, « The Dress : Bodies and Boundaries », in *Reinventing Textiles II*, Sue Rowley (éd.), Winchester, Telos Art Publishing, 1999, p. 11-22.

BATOROWICZ, Beata Agnieszka, *Undoing Big Daddy Art : Subverting the Fathers of Western Art through a Metaphorical and Mythological Father/Daughter Relationship*, Doctorate of Visual Art, Queensland College of Art, Griffith University, 2003.

BORJA-VILLEL, Manuel J., et Bernard Ceysson (dir. publ.), *Velleitas / Jana Sterbak*, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, Musée d'art moderne Saint-Étienne ; Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 1995, 154 p.

CRUZ, Amanda, *Jana Sterbak*, catalogue d'exposition, essai par Theresa Blanch, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1998, 68 p.

FRASER, Marie, « Déclaration », *Parachute*, n° 111, juillet/août/septembre 2003, p. 12-26.

LAMOUREUX, Johanne, « La Robe de chair de Jana Sterbak : l'allégorie par la viande », *Revue d'Esthétique*, n° 40, 2001, p. 161-168.

LONDON, Barbara, Project 38 : Jana Sterbak, feuillet d'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1992, 8 p.

MARTINEZ, Rosa, « Dressed for Intensity », in *Jana Sterbak : I Want You to Feel the Way I Do*, catalogue d'exposition, Barcelone, Fundacio La Caixa, 1993, p. 28-29.

McLERRAN, Jennifer, « Disciplined Subjects and Docile Bodies in the Work of Contemporary Artist Jana Sterbak », *Feminist Studies*, vol. 24, n° 3, automne 1998, p. 535-552.

NEMIROFF, Diana, *Jana Sterbak : States of Being/Corps à corps*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1991, 95 p.

NINACS, Anne-Marie, « Autoséduction et expérience esthétique : analyse de trois cas de présentation du corps humain », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1996, 131 p.

NOBLE, Richard, « Jana Sterbak : The Laboratory of the Self », *Parachute*, n° 64, octobre/novembre/décembre 1991, p. 41-43.

_____, « Chaos and Self-Creation in the Art of Jana Sterbak », *Parkett*, n° 35, 1993, p. 8-12.

PAGE, Clement, « I want you to feel the way I do », *Third Text*, n° 35, été 1996, p. 59-68.

RICHMOND, Cindy, et Jessica Bradley, *Jana Sterbak*, catalogue d'exposition, Regina (Sask.), Norman Mackenzie Art Gallery, 1989, 52 p.

SCOTT, Kitty, et Johanne Sloan, « Jana Sterbak », *Parachute*, n° 55, juillet/août/septembre 1989, p. 46.

SPECTOR, Nancy, « Flesh and Bones », *Artforum*, vol. 30, mars 1992, p. 95-99.

STUART, Morgan, et Frances Morris, *Rites of Passage: Art for the End of the Century*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 1995, 152 p.

Vanessa Beecroft

AVGIKOS, Jan, « Let the Picture Do the Talking », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 106-117.

BECCARIA, Marcella (dir. publ.), *Vanessa Beecroft: Performances 1993-2003*, catalogue d'exposition, Milan, Skira, 2004, 453 p.

BISHOP, Claire, « Vanessa Beecroft : VB43 », *Make : the Magazine of Women's Art*, n° 88, juin/juillet/août 2000, p. 31-32.

BRYSON, Norman, « US Navy Seal », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 94-98.

CHIN, Daryl, « Models of Fashion », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 20, n° 3, 1998, p. 22-25.

FALKENSTEIN, Helen, « What's So Good About Being Bad ? », *Artnews*, vol. 98, n° 10, novembre 1999, p. 158-163.

GALLOWAY, Munro, « The Disrobings of Vanessa Beecroft : I Prefer Nudity », *Art Press*, n° 265, février 2001, p. 24-28.

GRANTMARCHAND, Sandra (cons.), *Métamorphoses et clonage*, catalogue d'exposition. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2001, 80 p.

HAINLEY, Bruce, « Vanessa Beecroft : Gagosian Gallery », *Artforum International*, vol. 39, n° 10, été 2001, p. 189-190.

HICKEY Dave, « Vanessa Beecroft's Painted Ladies », in *VB 08-36 : Vanessa Beecroft's Performances*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000, p. 5-8.

JANUS, Elizabeth, « Vanessa Beecroft ». *Artforum International*, vol. 33, n° 9, mai 1995, p. 92-93.

KOESTENBAUM, Wayne, « Bikini Brief ». *Artforum International*, vol. 36, n° 10, été 1998, p. 23-24.

KONTIVA, Helena et Gioni Massimiliano, « Vanessa Beecroft : Skin Trade », *Flash Art International*, vol. 36, n° 228, janvier/février 2003, p. 94-97.

SEWARD, Keith, « Classic Cruelty », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 98-105.

SLYCE, John, « Women Photographing Women : Images of Women by Women. A Selectively Curated Photo-Essay », *Creative Camera*, n° 359, août/septembre, 1999, p. 18-25.

ST-GELAIS, Thérèse, « Vanessa Beecroft : À la recherche du corps perdu ou De la mécanique des corps », *Parachute*, n° 112, octobre/novembre/décembre 2003, p. 60-73.

TAZZI, Pier-Luigi, « Parades », *Parkett*, n° 56, 1999, p. 88-97.

VANBREMEERSCH, Sandra, « Au pays des filles de Vanessa Beecroft », in *Les Imaginaires du corps, arts, sociologie, anthropologie. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 2, Claude Fintz (dir. publ.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 137-154.



Figure 1.1

Francisco Goya, *La Maja desnuda* / *Maya nue*, 1797-1798, huile sur toile, 96,5 x 188 cm, Musée du Prado, Madrid.



Figure 1.2

Francisco Goya, *La Maja Vestida* / *Maya vêtue*, 1797-1798, huile sur toile, 95 x 188 cm, Musée du Prado, Madrid.



Figure 1.3

Pierre-Auguste Renoir, *La Loge*, 1874, huile sur toile, 80 x 63,5 cm, Courtauld Institute Galleries, University of London, Londres.



Figure 1.4

Mary Cassatt, *At the Opera (In the Loge)*, 1878, huile sur toile, 81 x 66 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

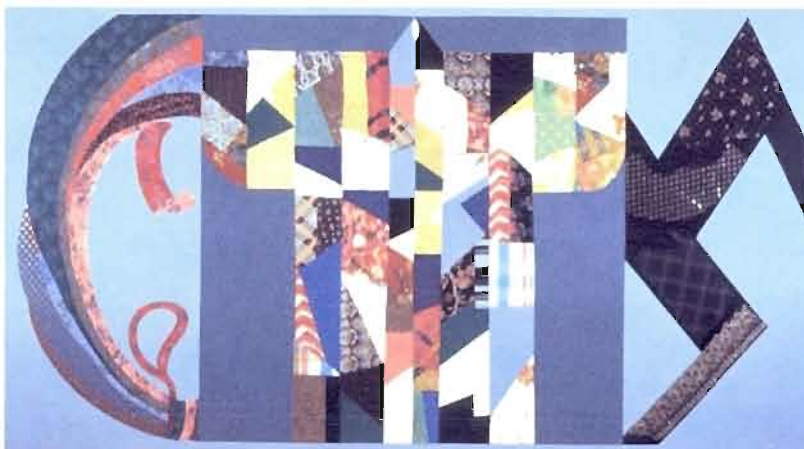


Figure 1.5

Miriam Shapiro, *Anatomy of a Kimono*, 1976, tissu et acrylique sur toile, 207 x 339 cm, collection de Bruno Bishofberger, Zurich.



Figure 1.6

Valie Export, *Body Sign Action*, 1970, performance.

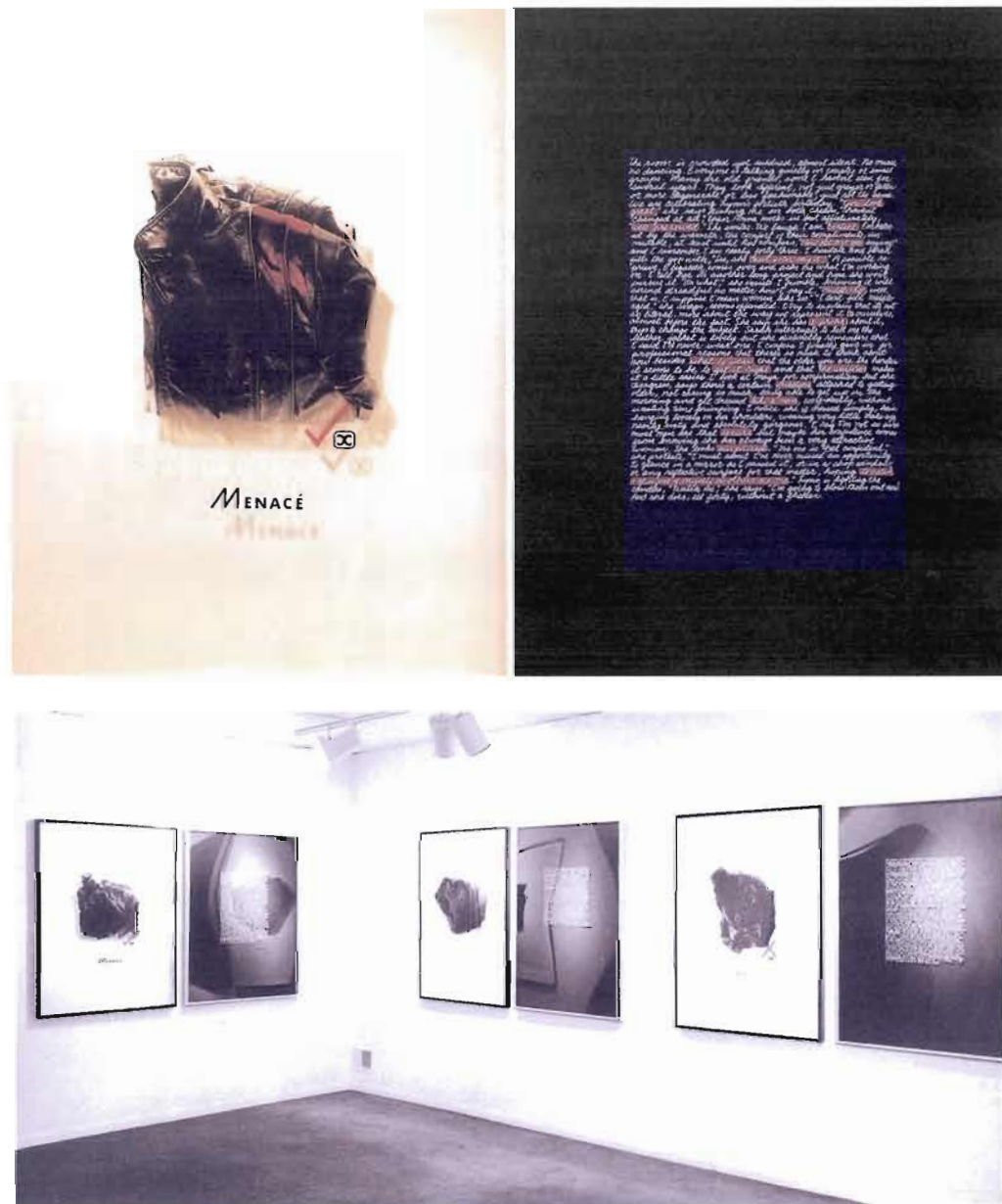


Figure 1.7

Mary Kelly, *Interim, Part I: Corpus* (détails), 1984-1985, installation, dimensions variables.



Figure 1.8

Frida Kahlo, *Les deux Frida*, 1939, huile sur toile, 170 x 170 cm, Musée d'art moderne, Mexico.

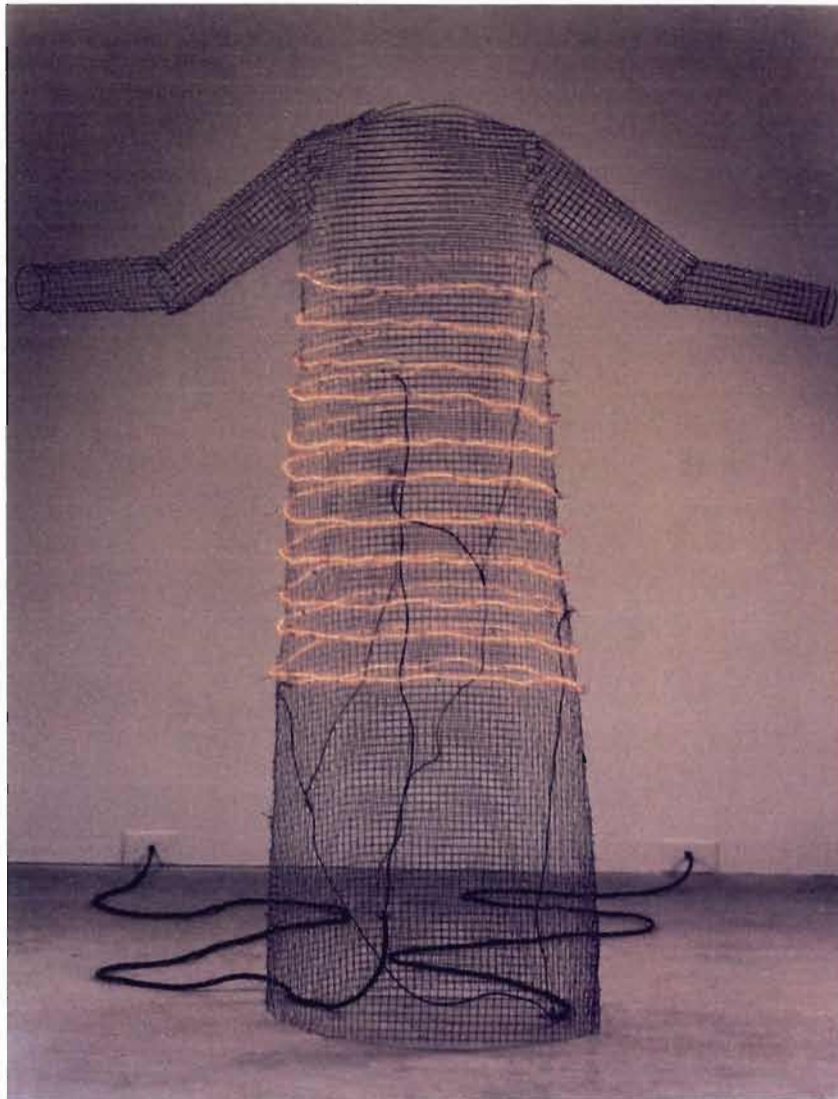


Figure 3.1

Jana Sterbak, *I want you to feel the way I do... (The Dress) / Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (la robe)*, 1984-1985, fil de nichrome sous tension et non isolé monté sur grillage métallique, câble électrique et électricité, texte projeté d'une diapositive, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Figure 3.2

Jana Sterbak, *Vanitas : Flesh Dress for an Albino Anorectic / Robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, viande de bœuf crue sur mannequin et photographie couleur, dimensions variables, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.



Figure 3.3

Meret Oppenheim, *My Governess*, 1936, matériaux mixtes, environ 20 x 30 x 15 cm, Moderna Museet, Stockholm.



Figure 3.4

Joseph Beuys, *Felt Suit*, 1970, matériaux mixtes.



Figure 3.5

Kiki Smith, *Virgin Mary*, 1992, matériaux mixtes, 170 x 66 x 37 cm.



Figure 3.6

Jana Sterbak, *Remote Control / Télécommande II*, 1989, aluminium, roues motorisées et piles, 150 cm (hauteur) x 495 cm (circonférence).



Figure 3.8

Jana Sterbak, *Distraction*, 1995, performance.



Figure 3.9

Jana Sterbak, *Hair Shirt/Chemise de poils*, 1995, matériaux mixtes, Musée d'art contemporain, Montréal.



Figure 3.10

Jana Sterbak, *Tweed Vest/Veste de tweed*, 1995, matériaux mixtes, Musée d'art contemporain, Montréal.

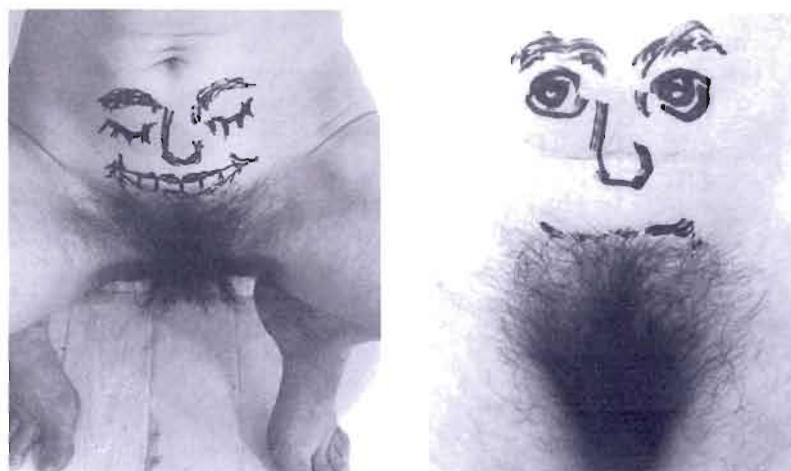


Figure 3.10

Annette messenger, *La Femme et le barbu*, 1975.



Figure 3.11

Robert Gober, *Untitled*, 1991, cire d'abeille, poils, 61 x 39 x 30,5 cm, collection Rudolf et Ute Scharpff, Stuttgart.



Figure 3.12

Zoe Leonard, *Jennifer Miller Pin-up #1*, cibachrome, 120 x 80 cm, Paula Cooper Gallery, New York.



Figure 3.13

René Magritte, *La Philosophie dans le boudoir*, 1947, huile sur toile.



Figure 3.14

Jana Sterbak, *Absorption*, 1995, texte et photographie couleur montés sur panneau d'aluminium, dimensions variables, collection de l'artiste.



Figure 4.1

Vanessa Beecroft, *VB02*, 1994, performance, Galleria Fac-Simile, Milan.



Figure 4.2

Vanessa Beecroft, *VB09*, 1994, performance, Galerie Schipper & Krome, Cologne.



Figure 4.3

Vanessa Beecroft, *VB35 (Show)*, 1998, performance, Musée Guggenheim, New York.



Figure 4.4

Vanessa Beecroft, *VB46*, 2001, performance, Gagosian Gallery, Los Angeles.



Figure 4.5

Vanessa Beecroft, *VB17*, 1996, performance, «The Factory», Athens School of Fine Arts, Athens.



Figure 4.6

Vanessa Beecroft, *VB26*, 1997, performance, Galleria Lia Rumma, Naples.



Figure 4.7

Vanessa Beecroft, *VB48*, 2001, performance, Palazzo Ducale, Genoa.



Figure 4. 8

Vanessa Beecroft, *VB40*, 1999, performance, Museum of Contemporary Art, Sydney.



Figure 4.9

Vanessa Beecroft, *VB45*, 2001, performance, Kunsthalle Wien, Vienne.